



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ACADEMIA DE SAN CARLOS**

**La experimentación técnica y el uso de materiales industriales
(látex, resinas y espuma de poliuretano) en la escultura mexicana
contemporánea 1960-2007**

***El ser industrial*
propuesta escultórica personal**

Tesis que para obtener el grado de:
Maestra en Artes Visuales con orientación en Escultura

Presenta: Alejandra Zermeño Pérez

Director de la tesis: Mtro. Francisco Javier Tous Olagorta

México, D. F., febrero de 2009.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mi esposo Guille, por toda la luz que me ha brindado, por su gran talento y visión; por sus charlas, sus consejos, su trabajo, su arte y su apoyo incondicional. Por estos años de permitirme llenar la casa de esculturas, de estudio y de sueños.
Por creer en mi.

No hay un solo día que no me sienta inspirada por tu compañía; para tí todos mis logros, mi camino, todo mi arte.

A mi mamá Laura que siempre creyó en mí, que permitió que llevara a su casa materiales e ideas sobre el arte que fueron transformados en extrañas esculturas. Por todo su esfuerzo y sus años de trabajo, por darnos los estudios, la educación, por sacarnos adelante. Eres el ejemplo que me inspira día con día.

A mis hermanos Lau y Sergio, no hay nada más satisfactorio que compartir mis días con ustedes; son las palabras de aliento, el camino que me inspira a seguir en este arduo quehacer artístico; son la mejor compañía uno puede tener.
Gracias por su talento y su amor, gracias por estar conmigo siempre.

A Nala, por permitirme ser su vida.
Este trabajo no lo hubiera logrado sin su compañía, todo mi proceso creativo ha pasado por sus ojos y toda su vida ha pasado por los míos, su ser es mi inspiración. Gracias por estar conmigo todos estos años.

A mi director de tesis Javier Tous Olagorta y los Sinodales que se dieron a la tarea de corregir este trabajo de investigación, gracias por su talento, tiempo y su apoyo.

A Felipe Mejía, Blanca Galindo, Octavio Gómez y Manuel Marentes, que creyeron en mí y me brindaron todo su apoyo en la realización de esta tesis y en la producción de mi obra, sin ustedes este ciclo de estudios no hubiera sido tan interesante. Gracias por su persistencia, por sus clases y sobretodo por la pasión que le tienen a su profesión.

A mis compañeros y profesores de la maestría, por las exposiciones y las horas de arte compartido.

A todos los artistas que hacen posible que mis días se llenen de luz. Sin ellos este trabajo tendría muchas hojas en blanco.

A mis patrocinadores Gypsona, Hunstman Polyurethane y Guacamole Productions. Cada obra realizada lleva su nombre.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. La <i>integración plástica</i> en la Ciudad de México. Una nueva forma de hacer escultura	9
1.1 La producción artística tridimensional en México después de los años 50	19
1.2 El objeto escultórico en la década de los 70 y 80	31
Capítulo 2. El apego a la tradición escultórica	44
2.1 Los artistas mexicanos en la búsqueda de nuevos materiales	50
2.2 Los escultores mexicanos frente a un arte internacional. La década de los 90 y fin de siglo	55
2.3 La reestructuración matérica en la escultura mexicana actual	60
Capítulo 3. Propuesta escultórica personal. La teoría llevada a la práctica	68
3.1 Descripción del proyecto “El ser industrial”	70
3.2 Procesos y materiales	72
3.3 Obra terminada	80
3.4 Análisis formal y descriptivo de tres obras de la Serie	92
Conclusiones	99
Fuentes	103

Introducción

La historia de la escultura mexicana parece estar compuesta por sucesivos momentos en los que se alternan épocas de apertura y épocas de cerrazón. La presente investigación es una descripción de las propuestas escultóricas que han acontecido en el quehacer escultórico desde mediados del siglo XX a principios del siglo XXI. 1950 a 2007 es el periodo en el cual se desarrollaron en el país nuevas propuestas artísticas que renovaron el campo del estudio sobre lo tridimensional y el uso de nuevos materiales en la escultura. La investigación teórica y práctica que presento en esta ocasión demuestra cómo el material utilizado en una obra funciona como el centro de las estrategias narrativas que se establecen en las artes visuales, ya que permite la construcción y reconstrucción de significados en las obras. El material elegido se convierte en el centro del fenómeno artístico. La materia, entonces, que es modelada, adherida, sustraída o construida, adquiere forma por medio de un proceso dialógico. Es, a la vez, la condición en que se fundamenta la creación artística y el objeto de análisis.

Los puntos de los que hablaremos en este escrito son la relación de la propuesta escultórica y los materiales utilizados. Esta investigación está enfocada en las propuestas de escultores que han utilizado materiales industriales y que han renovado, a partir de su uso, conceptos y reflexiones sobre el material, el concepto y las posibilidades de expansión de la escultura. Los acontecimientos que en este texto se narran suceden en unos momentos muy determinados, cuando la modernidad como modelo de comportamiento empieza a ser criticada y pretende para ella nuevas soluciones. Es a partir de estas nuevas soluciones que los artistas mexicanos pretenden la recuperación del significado que tiene una obra a partir de los materiales utilizados. La relevancia de esta investigación es que sustenta un trabajo de taller en el que he venido trabajando desde 2005, el cual se enriquece con esta investigación teórica. En este proyecto, que lleva como título “El ser industrial”, utilicé materiales industriales como la espuma de poliuretano.

Entender, conocer y aplicar los procesos matéricos que han sido utilizados en los distintos desarrollos acontecidos en el quehacer escultórico en México durante las últimas cuatro décadas, es sumamente relevante para el estudio y creación del arte mexicano actual, sobre todo para mi trabajo personal. La propuesta de este estudio, subjetiva y ensayística, trata sobre todo de sesgar la explicación sobre el arte más reciente hacia el reconocimiento de un cambio en la relación *materia-significado*, propuesto por un tipo particular de obras que se han producido en las últimas décadas.

En cualquier caso, se inició en México en la segunda mitad del siglo XX una crisis de la que la escultura ha logrado salir sólo en las últimas décadas, hasta presentarse ahora como el arte más representativo y activo de principios de este siglo. Hasta finales del siglo

XIX, una de las características del arte era su capacidad de delimitar sus soportes: el marco en la pintura y el pedestal en la escultura. Una de las transformaciones más significativas que ha planteado el arte moderno y contemporáneo —y es por ello que en este trabajo me concentro en las últimas décadas del siglo XX— es que el arte ha tratado de confundirse con la vida ha, por lo menos, repleantado la distancia que separa la obra de arte del resto de los objetos del mundo, cuestionando un elemento fundamental de la representación: su condición de ficcionalidad.

La inserción de objetos y de materiales industriales o materiales de consumo rápido, la creciente necesidad de llevar al arte la experiencia personal del artista y la tendencia a la desmaterialización del arte, forma parte de un proceso que muta el objeto artístico permitiéndole tener una existencia transitoria, inestable y aparentemente evasiva de su condición y responsabilidad histórica y de permanencia.

Cambia la forma y la materia de representación porque cambia la visión del mundo, la forma en que una sociedad y el individuo perciben su espacio y los materiales con los que delimitan y construyen el objeto artístico. Ahora el quehacer artístico no tiene límites, lo que se representa es la existencia del arte y lo hace a través del uso ilimitado de materiales y de la intervención o, más bien, la interacción entre el artista, el material y la obra escultórica. Ejemplo de ello es la propuesta *Piedra que cede* (1992) de Gabriel Orozco que ha convertido en una bola de plastilina su equivalente en peso. Esta “masa moldeable-sujeto” es puesta a rodar en distintas ciudades alrededor del mundo. A cada metro rodado nuevas cicatrices y accidentes la marcan. La identidad del artista funge en esta obra como el paisaje lo es en la pintura, pero exterioriza su constitución física hasta el punto en que se vuelve maleable y manipulable, imposible de ser enmarcada o ser una obra escultórica pétreo. Menciono este ejemplo para hacer notar cómo se ha transformado el vínculo entre las obras, el material y la propuesta conceptual. Hasta hace no más de cuatro décadas, en el arte mexicano —y sobre todo en el campo escultórico— el espacio del arte y los materiales con que se construía o elaboraba una obra, se hallaba claramente definido y delimitado.

Esta investigación se ha llevado a cabo con una metodología comparativa, basada particularmente en estudios latinoamericanos e iberoamericanos. Los lineamientos generales de la investigación se encuentran en su mayor parte orientados hacia la racionalización de las relaciones contemporáneas y futuras de la escultura y sus alternativas matéricas. El presente estudio plantea reconocer los nuevos usos de los materiales industriales que son utilizados en la realización de la obra escultórica mexicana actual. Para esto se apoya en escritos y seminarios teóricos respecto al tema de la escultura contemporánea, entre los que destacan el texto de Javier Maderuelo “*La pérdida del*

pedestal” (1994), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias 1960-2000* (2001), de Issa Ma. Benítez Dueñas y la compilación de ensayos *Escultura mexicana. De la Academia a la Instalación* (2001), que publicó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a partir de una exposición en tres episodios sobre la escultura mexicana en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México durante el año 2000. Mi investigación se nutre de estas fuentes porque son clave para descifrar cuáles fueron las circunstancias históricas, sociales, políticas y artísticas que hicieron posible que el escultor mexicano tuviera un cambio radical acerca de los conceptos establecidos por el arte de principio del siglo XX, y que para la década de los 50 y 60 se haya desarrollado una nueva manera de concebir el objeto escultórico, transformando los materiales y resolviendo el proceso creativo con las posibilidades que la modernidad ofrecía, como materiales industriales o tecnológicos productos de la civilización industrial.

Entre los métodos utilizados para llevar a cabo esta investigación, el comparativo merece una atención particular por la importancia que se le concede. La primera etapa, definitoria de la que parte esta investigación ha sido prevista para el periodo 1950-1960. A partir de ese punto, el texto nos irá guiando a través de la comparación entre lo que sucedía antes de esas fechas y lo que acontecía en Europa o Estados Unidos, mencionando los aportes o influencias directas en el quehacer y propuesta escultórica de los artistas mexicanos, sobre todo en las propuestas que conllevan un cambio en la materia y en la forma de desarrollar sus propuestas plásticas.

Para esta investigación he tenido que excluir a algunos artistas pese a que también contribuyeron al campo escultórico con su trabajo y propuesta. Me he centrado en aquellos artistas que, de manera contundente, lograron un cambio conceptual, reflejado en el uso de los materiales. De igual modo, refiero a aquellos artistas cuya propuesta abrió un camino a mi búsqueda material y formal. De hecho, en esta investigación es importante plantear una cronología que incluya los acontecimientos históricos y sociales que permiten comprender la evolución del quehacer escultórico durante las cuatro décadas mencionadas.

El primer capítulo nos adentrará en los movimientos políticos y sociales de los años 50, durante los cuales los artistas mexicanos —interesados en establecer vínculos inmediatos entre el pueblo, la producción artística y el ambiente político— plantearon la integración de la arquitectura, la pintura y la escultura para producir una mayor fuerza expresiva. El proyecto más importante correspondiente a esta tendencia se llevó a cabo en la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (1950-1953), proyecto destinado a ser un hito en la historia de la arquitectura mexicana.

La publicación de la revista *Espacios* (1948) y el que a fines de los 40 y principios de los 50 la ciudad de México se convirtiera en una gran urbe, favoreció el desarrollo de la *integración plástica*. En efecto, la ciudad comenzó a necesitar una infraestructura acorde con sus necesidades sociales y con el crecimiento económico e industrial que atravesaba. Por ello la arquitectura empezó a desarrollar diferentes proyectos, como construcciones para la atención de la salud, la educación y la vivienda. Es en estos proyectos donde escultores, pintores y arquitectos desarrollan el concepto de *integración plástica* y donde la escultura deja un legado importante en el devenir del arte: primero formal, al reestructurar la manera de ver y concebir la escultura apartándola del pedestal y sacándola de los museos o de su concepción como monumento para integrarla a edificios y murales; y, segundo, como pauta en la investigación de materiales industriales o naturales como el cemento, la varilla, la piedra volcánica, los mosaicos, etc., llevados a la obra escultórica.

En el subcapítulo 1.1 veremos cómo la generación de artistas mexicanos de finales de la década de los 50 y la década de los 60 instauraron una forma de ver y de hacer el arte. Alejados de la concepción nacionalista de los muralistas y del proyecto de *integración plástica*, plantearon nuevos métodos y materiales en la realización de sus obras. Artistas como Alberto Gironella, Arnaldo Cohen, Carlos Mérida, Fernando González Cortázar, Germán Cueto y Helen Escobedo, proponen un cambio estructural en la concepción de la escultura, además de que los artistas locales se vieron influidos por la llegada de artistas extranjeros que vinieron a producir a México, como Mathías Goeritz, quién realizó obras importantes de intervención pública utilizando materiales novedosos en su construcción.

En el punto 1.2 trataremos los movimientos políticos y sociales de la década de los 60 y 80. Veremos cómo el terremoto de 1985 marcó a la mayoría de los jóvenes artistas mexicanos, quedando definidos nuevos vínculos entre la producción artística y el ambiente político. Mediante sus propuestas, los artistas evidenciaron, informaron, denunciaron e hicieron visible la situación económica y política por la que atravesaba México. La recuperación del objeto escultórico durante la década de los 80 tuvo entre sus principales exponentes a Abraham Cruz Villegas, Alberto Gironella, Carlos Flick, Felipe Ehremberg, Germán Venegas, Helen Escobedo, José Antonio Hernández, Tepito Arte Acá, Marcos Kurtycz y Víctor Muñoz.

En el capítulo 2 hablaremos acerca de los escultores que decidieron seguir utilizando materiales y técnicas tradicionales para la realización de su obra, a pesar de la existencia de nuevos materiales y el desarrollo de nuevas técnicas en el campo. Asimismo, hablaremos de artistas que experimentan con el uso de materiales industriales y orgánicos, como Javier Marín, quien emplea resinas a la par que semillas de amaranto y tierra.

En el subcapítulo 2.1 nos internaremos en los acontecimientos ocurridos a fines de los 80 y durante los 90. Veremos cómo durante este periodo los sectores político y económico quedaron destruidos, no dejando a los artistas otra salida que gestionar sus propios proyectos. Esta situación propició el desarrollo de exposiciones en espacios alternativos, como reflejo de la crisis del diálogo entre artistas, curadores, críticos e instituciones culturales, como galerías y museos. El surgimiento de estos espacios alternativos dio pauta a que los artistas utilizaran materiales tanto de uso tradicional como industriales en la realización de sus obras. Algunos de los centros donde se dieron cita nuevas propuestas artísticas fueron: Centro Proceso Pentágono (1979), La Agencia (1987), La Quiñonera (1988), Salón des Aztecas (1988), El Ghetto (1989), El Observatorio (1990), Temístocles 44 (1993) y La Panadería (1996). La apertura de estos espacios permitió a los artistas trabajar con materiales industriales, perecederos, objetos de uso cotidiano y materiales encontrados. Algunos de los artistas relevantes durante esta fase son: Abraham Cruz Villegas, Diego Gutiérrez, Guillermo Santa Marina y Sofía Taboas.

En el punto 2.3 hablaremos de los sucesos culturales que permitieron la entrada del arte mexicano al mercado y crítica internacional, haciendo hincapié en la importancia de la obra de Gabriel Orozco. Asimismo, hablaremos de cómo la heterogeneidad de discursos formales libera al artista de su pertenencia a una disciplina específica, permitiéndole expandir las posibilidades escultóricas y dar paso a un lenguaje global y participar de las propuestas europeas y estadounidenses del arte contemporáneo.

En el subcapítulo 2.4 hablaremos de los años 2000 al 2006, mostrando cómo las posibilidades de la concepción del espacio, de la materia y de los procesos escultóricos se han expandido. Son numerosos los ejemplos de artistas que han trasgredido el uso convencional de la disciplina escultórica desde distintos medios y que mediante recursos materiales han intentado romper el modo discursivo de los soportes. La trayectoria de artistas como César Martínez, Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Diego Gutiérrez, Edith Pons, Edoardo Abaroa y Héctor Velázquez, ha sido de suma importancia en la investigación del campo escultórico mexicano.

Finalmente, el capítulo 3 se enfoca a la descripción de mi propuesta escultórica. Tras una revisión teórica de las diferentes etapas tanto históricas como plásticas que ha atravesado la escultura en México a lo largo de más de cuatro décadas, los artistas han planteado utilizar los materiales industriales que ofrece la ciudad, y reflejar con ello el inquebrantable momento social, económico, político y profesional al cual se enfrenta día con día la tecnología y sociedad.

La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano)
en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007

Capítulo 1
La integración plástica en la ciudad de México.
Una nueva forma de hacer escultura

A mediados del siglo XX, surgió en México un concepto de creación de edificaciones que, con la intención de conseguir mayor fuerza expresiva, conjugaba en su diseño elementos de la arquitectura, la pintura y la escultura. La evolución de los lenguajes vanguardistas que adquirió la escultura mexicana se desarrolla dentro de un escenario en el que la reivindicación de lo nacional era tarea primordial del quehacer político. La teoría filosófica del entonces Secretario de Instrucción Pública en el México de la década de los 20, José Vasconcelos,¹ relativa a dignificar el mestizaje como el origen de una nueva raza, en donde obreros y campesinos encuentran en el pasado precolombino una nueva reconstrucción de su pasado, sentó los cimientos para la construcción del arte moderno mexicano.

Se ha llamado “Movimiento de *integración plástica*” al periodo en el que los artistas mexicanos buscaron un nuevo sendero por medio de un trabajo interdisciplinario, donde se conjugaban todos los elementos que la Revolución Mexicana heredó de su lucha: la dignificación indígena, el sentido de lo propio, la entrada a la modernidad, la solidez y la búsqueda de la identidad en el pasado prehispánico. Pero, sobre todo, la influencia europea como ejemplo de crecimiento económico, político y cultural.

La *integración plástica* se produce en la arquitectura integrando la escultura y la pintura, aunque hay ocasiones en las que se involucran otros elementos plásticos, como la vidriería y la carpintería. Ciertamente, desde las culturas más antiguas se ha buscado integrar todas las artes, aunque no siempre se ha logrado con éxito. Alejandro Aguilera, en su ensayo “La integración malograda” (Aguilera, 2001), comenta que para que la integración se cumpla no basta con ligar las tres disciplinas: se necesita que ninguna de las tres predomine, logrando guardar un equilibrio que forme un todo en el que si alguno de los elementos que la componen faltara, afecte notablemente el conjunto destruyendo el efecto artístico original. “En las formas de expresión integradas, las partes y el todo forman una amalgama íntima e indestructible, y la arquitectura, escultura y pintura, cuando interpretan esa circunstancia, lo hacen en forma tal que en ocasiones no se sabe dónde termina una y dónde comienza otra, llegando a confundirse” (Del Moral, 1996: 27). Para que pudieran desarrollarse estos proyectos en México influyó el momento de despegue económico e internacionalización del país, así como la reafirmación de un concepto de nacionalidad más

¹ José Vasconcelos (1882-1959), es el intelectual mexicano que proyectó dotar a México de un sistema educativo y de un marco cultural adaptado a las circunstancias nacionales. Abierto a todos, Vasconcelos siempre consideró que la cultura es un mecanismo reivindicatorio de la raza y creyó en el mexicano que puede conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza. Al ocupar la Presidencia del país Álvaro Obregón, lo confirmó como Secretario de Educación Pública, dándole todo su apoyo. Esto permitió a Vasconcelos llevar adelante sus tareas y proyectos (1921-1924).

flexible, que iba permitiendo incorporar elementos cosmopolitas al arte y la cultura, los cuales redundaban en una imagen más atractiva ante la mirada extranjera.

El país atravesaba por un momento caracterizado por la modernización industrial, la ciudad se convertía en una gran urbe que requería de una infraestructura que estuviera acorde con el crecimiento industrial y económico, por lo que el Estado comenzó a patrocinar construcciones a gran escala y de diversos géneros: edificaciones para la educación, la salud y la vivienda, multifamiliares para satisfacer el creciente proletariado que demandaba bienestar. Se vivía una etapa de transformación urbanística. Para lograrlo, se emplearon diferentes recursos. En primer lugar, la utilización de materiales mexicanos: como el tezontle, tecali y mosaicos realizados en diversos estados de la República. Y, en segundo lugar, la incorporación de soluciones formales con significados prehispánicos, además de incorporar a la arquitectura, murales, escultopinturas, mosaicos, relieves, etc., dándole el sello a lo que sería el concepto definitivo de *integración plástica mexicana*. Aguilera escribe que “se pensó que esto podía significar el sello definitivo de una promesa de arquitectura nacionalista” (2001: 246).

Con el paso de los años y tras el crecimiento de la población y la inmigración campesina a la capital, la ciudad de México rebasó sus propios límites. Sin importar este hecho, los grandes proyectos se realizaban en el Sur, donde confluían varias importantes avenidas, teniendo prioridad entre éstas la Avenida de los Insurgentes. La zona de El Pedregal de San Ángel, llamada así porque el suelo consiste en piedra volcánica llamada xitle, es cuna de dos proyectos fundamentales: la Ciudad Universitaria,² proyecto realizado por varios arquitectos y artistas, así como Jardines del pedregal, trazado por el arquitecto Luis Barragán (1902-1988). Ambos proyectos aprovecharon los elementos naturales del terreno. Los arquitectos Max Cetto (1903-1980) y Enrique del Moral (1905-1987), construyeron ahí las residencias para la más alta sociedad mexicana. A partir de estas soluciones se fueron gestando las nuevas rutas del arte mexicano. Pasaron dos décadas de efervescencia durante las cuales se gestaron nuevas edificaciones, como la el Polyforum Cultural Siqueiros (1970), proyecto que para su autor constituyó el mayor ejemplo de integración plástica (Siqueiros, 1962: p. 26).

De 1946 a 1952, se construyeron grandes conjuntos arquitectónicos en donde la retribución plástica de los artistas de la segunda generación de muralistas guió el rumbo de lo que sería el proyecto de integración plástica cubriendo de mosaicos y esculturas fachadas enteras, como lo fue el caso del edificio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas

² Declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 2007.

(SCOP) en la ciudad de México, concluido en 1953 bajo la dirección de Augusto Pérez Palacios y Raúl Cacho. Cabe señalar que dos años antes de la realización de esta construcción, se había fundado el “Taller de integración plástica” dirigido por José Chávez Morado (1914). Este Taller —organizado en dos talleres: el de Escultura monumental y el de Proyección arquitectónica—, junto con la creación de la revista *Espacios* (1948), que dio cabida a artículos y ensayos especializados en escultura y de los que hablaré más adelante, lo mismo que la construcción de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional (1950-1953), favorecieron el desarrollo del proyecto de integración plástica, siendo esta última la obra más significativa en el periodo gubernamental del Presidente Miguel Alemán. De acuerdo con “fue el proyecto más ambicioso que se había intentado por lo menos desde el advenimiento del movimiento moderno” (Aguilera, 2001: 245).



IMAGEN 1
Poliforum Cultural Siqueiros. David Alfaro Siqueiros
México, D. F. (Imagen recopilada de internet)

En 1948 se fundó en la ciudad de México, la “Sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas”, integrada por arquitectos, pintores, escultores, grabadores, fotógrafos e ingenieros, quienes tenían el objetivo de promover la producción y el trabajo técnicos en el país. En ese año se crea la revista *Espacios*, a la cual ya nos hemos referido, desde la que se impulsó la unión de la escultura, la pintura y la nueva y moderna arquitectura. Los editores, Lorenzo Carrasco y Guillermo Rosell de la Lama, preocupados por la integración de las artes, lanzaron el primer número de la revista con los

artículos “Arquitectura viva mexicana” y “En busca de la nacionalidad”, de Raúl Cacho, y “Hacia una práctica integral” de David Alfaro Siqueiros. Dichos textos muestran diferentes puntos de vista sobre los planteamientos plásticos que se discutirán en los años venideros. Justamente ahí radica la importancia de esta revista, pues para los creadores mexicanos significó una respuesta a lo que debía ser el arte en ese momento, ya que resumía los puntos de vista de teóricos y artistas interesados en integrar un verdadero estilo mexicano en la arquitectura.

A partir de 1947 se habían comenzado los preparativos para la construcción de la Ciudad Universitaria. El proyecto se consideraba una oportunidad *real* para que la pintura y la escultura moderna concretaran su primera gran obra integral. La planeación del proyecto y diseño corrió a cargo del arquitecto Carlos Lazo (1914-1955), y se ejecutó bajo la dirección de Mario Pani (1911-1993) y Enrique del Moral (1905-1987). Los edificios en los que se concentró la problemática de la integración plástica fueron el de la Biblioteca Central, a cargo de Juan O’Gorman (1905-1982), con la decoración de David Alfaro Siqueiros (1896-1974), y el Estadio Olímpico, proyectado por Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas y Jorge Bravo Jiménez, y decorado por Diego Rivera (1886-1957).

El conjunto de la Ciudad Universitaria fue construido bajo los cánones del llamado “Estilo internacional”, que se proponía seguir los mejores modelos europeos de Mies Van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965), Richard Neutra (1892-1970) y Oscar Niemeyer (1907), pero integraba elementos nacionales, resueltos en la escultura y pintura. Ejemplo de ello fue el estilo de Juan O’Gorman, inspirado en la arquitectura de Frank Lloyd Wright (1807-1959).

IMAGEN 2
El pasado colonial. Juan O’Gorman
Mural a base de piedra
Muro Sur de la Biblioteca Central.
Ciudad Universitaria, México, D. F.
(Imagen recopilada de internet)



O’Gorman construye la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria como un gran cubo de catorce pisos que después cubrirá con mosaicos de colores. La obra fue construida bajo el concepto del estilo ya mencionado y los mosaicos que la cubrían representaron el estilo de la Escuela Mexicana de Pintura, por lo cual el concepto de hibridación plástica y arquitectónica llega al máximo. Desde el punto de vista de los arquitectos, las expresiones plásticas constituían un añadido al diseño arquitectónico original (Aguilera, 2001: 257), pero para los pintores y escultores el trabajo en conjunto representaba un gran desafío, ya

que por las dimensiones de la obra y su ubicación al aire libre, se enfrentaban al reto de garantizar la permanencia y su capacidad expresiva.

El interés plástico, formal y estructural de la integración plástica surgió primordialmente por parte de los artistas, hecho que coincidió con el reconocimiento público y valor artístico del movimiento muralista, aunque también se enriqueció a partir de la crisis del mismo, ya que las técnicas tradicionales que manejaba el muralismo con una temática posrevolucionaria, con fuerte contenido social, dejaron de interesar a los poderes políticos encabezados por Miguel Ávila Camacho y Miguel Alemán (presidentes en México durante los periodos 1940-1946 y 1946-1952, respectivamente).

Hasta ese momento, la producción artística se podía financiar bajo el auspicio gubernamental sin que se impusiera a los artistas limitación alguna en cuanto a su temática, ya que a pesar de tener un contenido crítico, funcionaba bien para un gobierno con pretensiones de reconocimiento nacional y político. Por lo tanto, para 1946, (el gobierno ya con una posición estable y un reconocimiento político y cultural a nivel internacional), el arte perdió interés en las temáticas políticas, así que las propuestas plásticas perdieron contundencia, abocándose a temas poco comprometidos socialmente pero orientados hacia las nuevas técnicas y hacia la aportación que la pintura y la escultura hacían a la arquitectura funcional de la época.

El movimiento de integración plástica planteó diversas cuestiones que incidirían en los rumbos que iba a tomar la escultura y la pintura en las décadas siguientes. La inclusión de obras murales en los proyectos arquitectónicos otorgaba a la arquitectura moderna un elemento teórico y formal que podía montar al país en un nacionalismo cultural sin precedentes. La más importante de todas fue el concepto —que se venía gestando en la Escuela Mexicana de Pintura— de ser un arte público que iba a ser apreciado por las masas en una ciudad que entraba a la modernidad. Este concepto contemplaba que el arte debía estar dirigido a un nuevo público: al espectador activo que se traslada en automóvil o emplea los nuevos medios de transporte para transitar por la ciudad.

Varios artistas lograron resolver con éxito este nuevo planteamiento. Diego Rivera lo hizo en su Museo Anahuacalli, construyendo plafones con piedras policromadas coladas en las losas de concreto. Lo consiguen los escultores Armando Quezada y Roberto Engelking, junto con el arquitecto Mario Pani, en el mural del Teatro de los Insurgentes (1953). También son ejemplos de logro el Conservatorio Nacional de Música (1946) y la Escuela Nacional de Maestros, que se distingue por el friso de Luis Ortiz Monasterio en el acceso principal de edificio y el mural de José Clemente Orozco en el remate del teatro abierto. Por otro lado David Alfaro Siqueiros siguió un camino experimental,

fundamentado en la incorporación de nuevas técnicas y materiales de la ciencia y la mecánica, experimentando con la fotografía, la proyección de cuerpos opacos y el cine. Sequeiros tuvo su primera concreción en el edificio de la Rectoría de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad Universitaria, donde experimentó con la escultopintura. Esta técnica se basa no en una superficie plana, sino en el relieve escultórico.

No obstante lo anterior, el movimiento de integración plástica fue rechazado por algunos artistas, independientemente de que los temas ya no tenían un contenido político. Por esta vía se iniciaba un nuevo camino de búsqueda formal y experimental para la pintura y la escultura que desembocó en la Generación de la Ruptura, conjunto de artistas que se opondrán a la Escuela Mexicana de Pintura.



IMAGEN 3
Fachada del Museo Anahuacalli. Diego Rivera
México, D. F.
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 4
Pórtico de la Escuela Nacional de Maestros.
Luis Ortiz Monasterio y José Clemente Orozco
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 5

El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo.

David Alfaro Siqueiros

Escultupintura.

Muro Sur de la Torre de Rectoría. Ciudad Universitaria, México, D. F.
(Imagen recopilada de internet)

Pero antes de que surja la Generación de la Ruptura es importante señalar que un logro de la integración plástica en el campo de la escultura fueron las propuestas de Rivera y Siqueiros. De Rivera destacan el altorrelieve en el lado Oriente del estadio de la Ciudad Universitaria, que narra la historia del deporte en México desde la época prehispánica hasta nuestros días, y a los murales del Cárcamo del Lerma. De Siqueiros sobresale la obra *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*. También son dignos de mención los trabajos del escultor Jorge González Camarena (1917-1965), quien hizo los relieves del frontispicio y dos grupos escultóricos para el edificio sede del Instituto Mexicano del Seguro Social, lo mismo que el Centro Médico Nacional, donde se logró un resultado de plena integración plástica en la que participaron Siqueiros, Luis Nishizawa (1926), José Chávez Morado (1914) y Francisco Zúñiga (1912).

Todas estas obras fueron primordiales para el enriquecimiento de las ideas acerca de la escultura, ya que definían el nuevo enfoque contemporáneo acerca de la obra escultórica integrada a la arquitectura y abrían la posibilidad de usar nuevos materiales. Los artistas que hemos mencionado expandieron el concepto de escultura a favor de los jóvenes escultores, marcando el inicio de una nueva búsqueda matérica a la cual nos referiremos en los capítulos subsiguientes.

En los años 50 se pueden distinguir dos tendencias que pretendieron superar el funcionalismo arquitectónico, derivadas de una búsqueda por *mexicanizar* el estilo internacional que había influido ya en los arquitectos del siglo XX. La primera consiste en ornamentar la arquitectura y escultura con materiales autóctonos —como piedras de texturas nativas— o bien mediante un uso del color adecuado a la estética mexicana o el

empleo de mosaicos en las fachadas. La segunda tendencia, encabezada por el arquitecto Luis Barragán y el escultor Mathías Goeritz (1915-1990), consiste en devolver a la arquitectura un carácter emotivo y no sólo funcional. Esta perspectiva representa un parteaguas en el desarrollo de las artes visuales (Schmilchuk, 1994: 178). Ejemplo de esta tendencia son las *Torres de Satélite* (1953), propuesta en el cual Goeritz planteó una nueva dimensión urbana de acuerdo a la integración y a los planteamientos del arquitecto Barragán, que deseaban devolver a la arquitectura su calidad humana. También en 1953, Goeritz construye el Museo experimental “El Eco”, recinto que ejemplifica la creación de espacios no convencionales. En la práctica, “El Eco” darían fin a los vicios y modos anquilosados que se practicaban en la arquitectura y la escultura en ese momento.

En las otras ciudades de la República Mexicana, en las cuales aumentaba la población y, en consecuencia, los centros administrativos e industriales cobraban mayor importancia, se siguió el ejemplo de la ciudad de México. Fue en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, donde se construyeron nuevos edificios para escuelas, hospitales, mercados, plazas, edificios de gobierno, espacios deportivos, y bancos similares a los que se edificaban en la ciudad de México en cuanto a la búsqueda de una integración plástica. La “Casa de las Artesanías”, por ejemplo, muestra una vocación en esta tendencia. En el edificio participaron el arquitecto Eric Coufal, Carlos Mérida —quien aportó un mural—, Roberto Montenegro —autor también de un mural en mosaico veneciano— el escultor Jorge Wilmot —autor de la puerta— y José María Servín —quien propuso un “mapa mural” (Híjar, 1994: 150).



IMAGEN 6
Torres de Satélite.
Mathías Goeritz
(Imagen recopilada de internet)

Dentro de la integración plástica, los escultores diseñaron obras específicas para proyectos arquitectónicos en el exterior, como fueron los bajorrelieves, altorrelieves, o esculturas al aire libre, integrándose a la ciudad sin rendir homenaje a los héroes de la patria como hasta ese momento se venía produciendo. La escultura de exterior se convierte en proyecto arquitectónico, en escultura monumental con un enfoque urbano, como la talla en piedra de Federico Canecí integrada a una presa, o la obra de Federico Silva (1923) en un puente.

Durante la década de los 50 la escultura mexicana adquirió un impulso vigoroso, desembocando así en concursos y bienales dedicadas exclusivamente a la escultura. Esta

situación se ha consolidado para inicios de la década de los 60. Tal es el caso de la “Primera Bienal Nacional de Escultura” organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1962, con el objetivo de apoyar la realización de esculturas monumentales destinadas a grandes espacios, a fin de integrarlas a la arquitectura. Por desgracia, los premios se declararon desiertos, pues se consideró que las obras participantes no cumplían con el concepto de integración; es decir, en opinión del jurado, no habían sido concebidas para sumarse a la arquitectura logrando como un conjunto unitario.

En la “Primera Bienal Nacional de Escultura” participó como jurado en la especialidad de Escultura integrada a la arquitectura el arquitecto Enrique Yáñez. Ahora resulta claro que ni los miembros del jurado ni los organizadores de aquella bienal, tenían del todo claro el concepto de integración plástica. Por ejemplo, Alfonso de Neuville consideraba que Manuel Felguérez (1928) introducía elementos nuevos al muralismo mexicano (1962). Por el contrario, los artistas asumían que sus propuestas no deberían limitarse a incorporar formas nuevas al antiguo concepto de muralismo mexicano, sino integrar la escultura a la arquitectura. El trabajo de Felguérez se hallaba en esa línea. Fue a éste autor a quien se le otorgó una mención especial —que no un premio— por su “aportación a la expresión muralística”, por el elemento en hierro realizado para el Cine Diana, ubicado en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México. Cabe señalar que este artista contribuyó de manera especial en la realización de escultomurales construidos con chatarra metálica, tendencia que terminó por imponerse, aunque con fines decorativos y como parte de políticas modernizadoras. No obstante, este tipo de propuestas contribuyeron a la experimentación de nuevos materiales y soluciones formales en la escultura.

Por su parte, los artistas jóvenes entraban al concepto de integración plástica con nuevas propuestas donde coexistía la gran industria con la producción artesanal. El predominio del diseño se concreta en el geometrismo, el ambientalismo y el cinetismo como tendencias modernistas. Este enfoque pretendía —y a la postre logró— derrotar al viejo sistema de producción mural y gráfico al integrar algunas y resignificar influencias extranjeras para crear un estilo propio.

Aunque en el movimiento de integración plástica la escultura no tuvo representantes teóricos, las demostraciones prácticas y diseños novedosos, como los realizados por Mathías Goeritz y Luis Barragán, constituyeron un quiebre en la búsqueda experimental y en la conjugación de esfuerzos hacia una integración completa. La escultura de mitad del siglo XX fue transformada ya que se olvida de los estereotipos y propone un arte que además de ser de manufactura y diseño novedoso, propone un arte al exterior que pretende

ofrecer un gozo puro a la ciudad que está creciendo, convirtiendo a la obra en signo plástico de una ciudad que busca su modernidad.

1.1 *La producción artística tridimensional en México después de los años 50*

Diferente a lo que sucedía en el escenario europeo, en México a finales de la década de los 40 y durante la década de los 50, los artistas utilizaron las consignas icónicas establecidas por el movimiento muralista, rebasando la obra de pared para cubrir otros espacios de la arquitectura, como techos, muros y espacios detrás de las escaleras principales de los edificios.

En 1950, el movimiento muralista se enriqueció —como hemos señalado anteriormente— con una nueva tendencia denominada integración plástica, que se consideró el trabajo conjunto de arquitectos, pintores y escultores. A partir de estas propuestas, basadas en dirigir las artes hacia un mismo objetivo visual y arquitectónico, se comienzan a utilizar técnicas y materiales adecuados para soportar la exposición a la intemperie y resolver técnicamente la incorporación de escultura y pintura a la arquitectura contemporánea. Para principios de la década de los 60, la reiteración temática, la repetición de soluciones formales y el empleo de unos mismos materiales que proponía el movimiento muralista mexicano, sufrieron un desgaste muy claro hacia los años 50. Fue en este contexto que algunos artistas jóvenes comenzaron a proponer un arte de contracorriente, en el cual se utilizaban técnicas y materiales no conocidos hasta ese momento (Driben, 2001: 267). Los artistas plásticos que influyeron sobre los jóvenes creadores fueron Rufino Tamayo (1899-1991), Carlos Mérida (1893-1984), Mathías Goeritz (1915-1990), Gunther Gerzso (1915) y Germán Cueto (1893-1975).

A este nuevo grupo de artistas jóvenes se les dio el nombre de la Generación de la Ruptura³, por la manera como se posicionaron frente a la tradición mexicana. La Generación de la Ruptura incorporó a su trabajo valores cosmopolitas, conceptos abstractos y temas apolíticos, buscando expandir su estilo más allá de lo impuesto por el muralismo y sus ramificaciones. El nuevo movimiento plástico se consolidó hacia los años 1952-1958, periodo durante el cual el discurso político se centraba en sí mismo, ignorando la opinión

³ En su ensayo “La aparición de la ruptura”, publicado en *Un siglo de arte mexicano* (1999), Teresa Del Conde explica cómo el movimiento plástico de los años 60, adquirió el nombre de “Generación de la Ruptura”. Del Conde fecha la aparición de este nombre hacia 1988, ya que antes de esa fecha se hablaba de este movimiento como “La nueva pintura mexicana” o “generación de *La mafia*”, si bien no todos los artistas formaban parte de la llamada “mafia artística”. Esta frase cayó rápidamente en desuso. Fue así que, el Museo de Arte Carrillo Gil acuñó la denominación Generación de la Ruptura, para englobar a un conjunto de artistas que aunque no trabajaban en grupo ni sostenían ideas similares, querían dejar de lado la ya gastada estética nacionalista para vincularse a las tendencias internacionales. (Del Conde, 1999:161).

pública; “así como había un discurso unificador en lo político, había otro en lo cultural, en el cual también se manejaba la integración como beneficio general; si el Partido Revolucionario Institucional⁴ reunía a los políticos, el Colegio Nacional⁵ lo hacía con los artistas. Es desde ese instituto que se influía en todas las instancias culturales, que dicho sea de paso, eran parte del gobierno” (Coronel, 2001: 274).

Gran parte de la hegemonía nacional en materia de cultura se dividía entre unas cuantas instituciones, como la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Colegio Nacional, las escuelas de artes plásticas La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. La Esmeralda y la Escuela Nacional de Artes Plásticas con sede en la Academia de San Carlos (Coronel, 2001: 274).

Los movimientos políticos, sociales y culturales que se gestaban en la década de los 50, marcaron a la mayoría de los jóvenes artistas mexicanos, al querer establecer vínculos inmediatos entre el pueblo, la producción artística y el ambiente político que en ese momento se vivía, los artistas querían ahora expandir su mente y comenzar a tomar diferentes estilos que los caracterizaran entre todos los demás y entre las propuestas monótonas del pasado.

Las influencias artísticas extranjeras creaban una resonancia en el ámbito artístico mexicano. Nueva York se ubicaba como centro fundamental del quehacer artístico mundial (Gilabut, 1996). En México se llegó a un punto cúspide en 1958 cuando los artistas de la Ruptura ofrecían distintas vertientes creativas, que incluso convergieron con la creación del Salón independiente (Del Conde, 1999: 161).

El Salón independiente nació como un rechazo a la política cultural del momento, marcando un importante antecedente en cuanto a la producción de medios experimentales y formas de trabajo en conjunto. Esta instancia permitió a los artistas liberarse de las pocas posibilidades de difusión que ofrecían los espacios de difusión administrados por el gobierno. Aunque los salones independientes no contaban con financiamiento institucional, los artistas recurrieron a la donación de materiales (Vargas, 2001: 339).

⁴ El PRI (Partido Revolucionario Institucional), es el partido político de centro derecha que gobernaba el país en 1952 con Adolfo Ruiz Cortínez a la cabeza.

⁵ El Colegio Nacional fue fundado en México por decreto del presidente Manuel Ávila Camacho en 1943, como una institución que agruparía a los científicos, artistas y literatos mexicanos más destacados, con el propósito de preservar y dar a conocer lo más importante de las ciencias y artes que México puede ofrecer al mundo.

Fue sin duda durante el periodo 1952-1958 que definió lo que sería el trabajo colectivo característico de la escena artística mexicana de los años 70. En efecto, a finales de la década de los 50 y principios de los 60, los artistas transformaron su propia concepción de la producción plástica, creando espacios y ambientes que propiciaron la transición de la disciplina tradicional a las nuevas y alternativas propuestas pictóricas y escultóricas.

El amplio panorama de las artes plásticas en México durante la década de los 60, abría un abanico de posibilidades que despegan a los artistas de las corrientes reconocidas en la escena mundial. Hacia esos años, el panorama mexicano se presenta más como la suma de obras aisladas que como un conjunto; sin embargo, al inicio de la década de los 70 se anunciaba la presencia de rumbos artísticos bien determinados. Uno de ellos, es el geometrismo, donde los jóvenes de la Generación de la Ruptura, encuentran diferentes estéticas que van desde “el materialismo perceptualista del color, el volumen y la forma geométrica, arremetiendo a su paso contra el informalismo, lirismo y expresionismo, fomentados por las preocupaciones existencialistas que bulleron al finalizar los años 40 y durante los 50” (Acha, 1977: 37).

Resulta evidente la propensión del geometrismo a liberar la obra de las preocupaciones sintácticas, para acentuar el plano pragmático, por eso se comienza una búsqueda de la obra como totalidad sumaria y elemental, incorporando así la obra de arte al mundo de los objetos, a la realidad material y perceptual de los elementos formales y cromáticos que los configuran. Los artistas mexicanos inician entonces, “la intervención de las fuerzas racionales en la creación artística” (Acha, 1977: 48); es decir, hacen propias las corrientes de un arte actual de carácter internacional.⁶

De suma importancia y fortalecimientos para las nuevas propuestas plásticas y conceptuales de los artistas mexicanos de la década de los 60 y 70 fueron las influencias de artistas extranjeros que llegaron a vivir y trabajar en la ciudad de México. La manifestación plástica que buscaba identificarse con un arte originado en un diseño de tipo abstracto geométrico y que aparecía en México con cierto retraso, llegó gracias a la presencia de artistas extranjeros que ya en sus países de origen habían experimentado nuevas posibilidades de expresión aprovechando materiales y medios de trabajo que la tecnología ponía a su disposición. Sin embargo, para los artistas mexicanos aún era necesario adaptar dichas influencias a sus necesidades colectivas e individuales, lo que implicaba adecuarlas a su medio y realidad social.

⁶ La mayor parte de los artistas que apostaban por innovación, habían viajado por el extranjero, estaban informados de las últimas manifestaciones estéticas y eran conscientes de qué era lo que debían hacer (Cherem, 1934).

Al respecto, es importante observar que el abandono de la estética tradicional, prevaleciente hasta los años 50, fue posible por el agotamiento de sus recursos formales de carácter figurativo. Consideremos que este discurso plástico había nacido en 1922, de manera que 30 años después había llegado a sus últimas consecuencias en la obra de conocidos artistas. En este sentido, continuar con ese tipo de expresión, en cualquier expresión plástica, resultaba insostenible para las necesidades de los nuevos creadores, en particular porque negaba la posibilidad de lo original.

Para hablar de una ruptura con ese pasado, se debe hacer énfasis en el quiebre del contenido político de la obra de arte.⁷ Para 1960, poner en primer plano la postura ideológica no interesaba más a los artistas mexicanos. Es por ello que los jóvenes productores encuentran su antecedente en tres artistas cuya obra había renunciado a un contenido político explícito a favor de un geometrismo mural: los pintores Carlos Mérida y Gunther Gerzso y el escultor Mathías Goeritz.

En el caso de Goeritz —el artista más importante para este trabajo— la abstracción no cumplió un sentido absoluto en la mayor parte de sus obras, como se ejemplifica en el capítulo anterior, el Museo experimental “El Eco”,⁸ la escultura de referencia es la enorme serpiente negra (Zuñiga, 1963). Goeritz maneja una expresión formal de tipo volumétrico a través del ejercicio plástico. En muchos de sus proyectos, como las *Torres de Satélite* (1957-1958), es donde la nueva generación de artistas encuentra uno de sus antecedentes relevantes, toda vez que Goeritz emplea un nuevo repertorio de formas basadas en cuerpos geométricos, y materiales de origen industrial, como cementos y hierro pintado. De igual modo, la propuesta de Goeritz constituye un referente porque lleva implícito un sentido de la abstracción.

“El Eco” causó una profunda impresión por lo novedoso de la solución matérica y formal de la construcción, sobre todo en la escultura monumental (4.5 m de altura en una de sus partes) de formas quebradas y rígidas de una enorme serpiente negra de hierro, ubicada en el interior del inmueble. La serpiente representó una innovación en la escultura por sus formas lineales, siendo predecesora del trabajo de otros escultores a los que presentaremos más adelante.

⁷ En este caso había sido preferentemente de tendencia socialista.

⁸ De una concepción básicamente geométrica, el espacio donde se levantó la construcción de este edificio fue empleado con habilidad para que respondiera al plan trazado de crear una arquitectura emocional contra un funcionalismo anticuado. No obstante lo reducido del terreno se dejó el espacio libre de un patio para levantar en esa área, en disposición completamente asimétrica, un enorme muro prismático tratado como si fuera una escultura; esta obra adquirió una excepcional importancia dentro del conjunto arquitectónico, de planta también asimétrica (Moyssén, 1977).

Para 1960, Goeritz comienza a experimentar con materiales no convencionales y realiza esculturas con la técnica del ensamblado. La mayoría son constelaciones rítmicas, logradas a través de clavos superpuestos o perforaciones en hojas de metal en un fondo de color y, otras, de oro o plata escondidos. Aunque se encuentren vínculos formales en obras como las de Lucio Fontana⁹ y Alberto Burri, la preocupación de Mathías Goeritz era la de provocar extrañeza entre el público, apenas acostumbrado a sus modalidades anteriores (Zuñiga, 1963). Después de tener exposiciones en el extranjero, Goeritz regresó a México con una nueva postura; realizó obras que expone en la Galería de Antonio Souza. Se trata de simples tablas de diferentes tamaños y espesores, cuyas superficies aparecen cubiertas de hojas de oro.

Tablas o cuadros absolutos e infinitos, cuyos reflejos evocan un misticismo desconocido y moderno, intensificando por la amarilla luz de cientos y cientos de velas y por la religiosidad que la música de Joan Sebastián Bach, presta al ambiente. Un paso hacia la renuncia y el anonimato, sin firma del artista, sin nada” (Zuñiga, 1963: 44).

Goeritz comprende la necesidad de resumir su postura por medio de un manifiesto más y lo hace público en la apertura de otra nueva exposición. Citemos el manifiesto:

Estoy harto de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda, del momento, de la vanidad y de la ambición, del *bluff* y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos inflados, de la aburridísima propaganda de los *ismos* y de los *istas* figurativos o abstractos. Harto también del griterío de un arte de la deformación, de las manchas, de los trapos viejos y pedazos de basura; harto del preciosismo de una estética invertida que festeja la exteriorizada belleza de lo destruido y podrido; harto de todas estas texturas interesantes y de los juegos vacíos

⁹ Lucio Fontana (1899-1968) fue pintor y escultor italo-argentino. Pasó los primeros años de su vida en Italia. En 1921 regresa a Argentina, donde permanece hasta 1928 trabajando como escultor junto a su padre, hasta el momento en que abrió su propio estudio. En 1928 regresó a Italia donde, en 1930, presentó su primera exposición. En la siguiente década viajó varias veces entre Italia y Francia, trabajando con artistas practicantes del arte abstracto y también con expresionistas. En 1940 retornó a Buenos Aires, Argentina, y fundó la Academia Altamira junto con algunos de sus alumnos. También dio a conocer el *Manifiesto blanco*, en el cual sostiene: “La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo desarrollo simultáneo integra el nuevo arte”. Nuevamente en Milán, en 1947 apoyó, con otros escritores y filósofos, el primer manifiesto del *espacialismo*, retomando al mismo tiempo sus trabajos de cerámica en Albisola. A partir de 1958 inició la denominada “Serie de los tajos”, consistente en agujeros o tajos sobre la tela de sus pinturas, los cuales dibujan el signo de lo que él mismo denomina “un arte para la Era Espacial”. En 1959, realizó presentaciones con telas recortadas con múltiples elementos combinables, denominando a estos conjuntos *Quanta*.

de una educación puramente visual o táctil. No menos estoy harto de la abundante ausencia de la sensibilidad que, con dogmas oportunistas, sigue presumiendo todavía, de ser capaz de sacar jugo a la copia o a la estilización de una realidad heroicamente vulgar. Estoy harto, sobre todo, de la atmósfera artificial e histórica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados. Quisiera que una silla sea una silla, tal y cual, sin toda la enfermiza mistificación inventada en torno suyo. Estoy harto de mi propio yo que me repugna más que nunca cuando me veo arrastrado por la aplastante ola de arte menor y cuando siento mi profunda impotencia.

Estoy convencido, por fin, de que la belleza plástica, en la actualidad, se presenta con más vigor donde menos interviene el llamado artista.

Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: creer sin preguntar en qué. Hacer por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una oración plástica¹⁰ (Zuñiga, 1963:45).



IMAGEN 7
Museo experimental "El Eco".
Mathías Goeritz
(Imagen recopilada de internet)

Lo avanzado de la crítica por parte de Goeritz, no es entendido del todo por el público que lo sigue. Por eso, en una ocasión expone una silla sobre un pedestal en el centro de la sala de exposición, para "complacer" a aquellos que pedían realismo. Y para los que le pedían abstracciones presenta como obra un "calidoscopio" que produce preciosas composiciones geométricas al azar. Caracterizado por la búsqueda de una producción escultórica que estuviera fuera del mundo del arte, incursionaba en el manejo de formas geométricas e investigaba a su vez con nuevos materiales. Su trabajo influirá en las nuevas generaciones que, alentadas por su ejemplo, incursionarán en esta misma búsqueda, aunque sea por motivos plásticos e intelectuales diversos. Mathías Goeritz abre una brecha en el amplio camino del concepto escultórico mexicano.

¹⁰ Un año más tarde pronuncia el mismo manifiesto, pero esta vez se suman a la protesta José Luis Cuevas y Pedro Friedeberg.



IMAGEN 8
Museo experimental "El Eco".
Mathías Goeritz
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 9
Serpiente metálica. Mathías Goeritz
Ubicada originalmente en "El Eco"
se expuso posteriormente en el Museo de Arte Contemporáneo
(Imagen recopilada de internet)

Otros artistas contribuyeron también al enriquecimiento artístico durante las décadas de los 60 y 70 con sus propuestas, aportando nuevos conceptos o materiales a la escultura. El primero de ellos es Carlos Mérida (1893-1984), quien no siendo propiamente escultor, realizó bajorrelieves y mosaicos integrados a la arquitectura.

En efecto, entre 1949 y 1952 desarrolló uno de los aportes más interesantes de la época del abstraccionismo. Nos referimos a los bajorrelieves del "Multifamiliar Juárez", edificio eje del Centro Urbano "Presidente Juárez" de la ciudad de México (CONACULTA-INBA, 2001). Si bien Rufino Tamayo¹¹ había realizado pintura mural fuera del contexto de la Escuela Mexicana, como *La naturaleza y el artista*. La obra de Mérida —siendo anterior y con una orientación mucho más sintética— tuvo mayor impacto entre los escultores jóvenes por lograr una integración con la arquitectura mediante el uso del bajorrelieve, la utilización de mosaicos, cobre esmaltado y cemento pigmentado, todo lo cual la colocaba en la vanguardia de la estética mexicana.

¹¹ En su obra, Tamayo (1899-1991) expresaba su propio concepto del México tradicional, nunca siguió la corriente de otros pintores mexicanos contemporáneos, como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, cuyos trabajos estaban cargados de mensaje político. La obra de Tamayo evolucionó desde el uso de perspectiva lineal e influencias cubistas hasta desarrollar un estilo propio. Su trabajo goza de gran reconocimiento internacional y ha sido expuesto prácticamente en todo el orbe, incluyéndose en colecciones de museos con un alto prestigio internacional.

IMAGENES 10 Y 11
Centro Urbano Presidente Juárez
Carlos Mérida.
Ciudad de México
(Imágenes recopiladas de internet)



El artista durante los trabajos



Detalle de las escaleras

Los artistas y las obras abordadas en este capítulo están realizadas en el Distrito Federal, si bien la Escuela Mexicana¹² tuvo gran impacto en el interior del país, y se organizaron todo tipo de acciones para que su estética llegara a todos los rincones, como lo fue el programa de Escuelas al Aire libre. La Ruptura o geometrismo es un fenómeno netamente urbano, de hecho en sus inicios territorialmente ciudadano, derivado de la clase media por entonces en expansión y que hacía suyos los medios materiales y conceptuales que la ciudad y la modernidad ponía a su disposición (Coronel, 2001 :277). Si bien la mayoría de los artistas que participaron en este movimiento provenían de provincia, casi toda la producción de este periodo se produjo en la ciudad de México.

Otro artista influyente en las nuevas generaciones fue Fernando González Gortázar (1942), arquitecto de formación. Su desarrollo posterior como artista plástico llega a otros medios de expresión por el desarrollo de las formas geométricas, utilizando módulos geométricos de acero y cemento. En sus monumentos escultóricos la propuesta visual se presenta como la conjunción de volúmenes arquitectónicos (Manrique, 1970). El uso de materiales industriales, como el cemento, y la interacción de la obra con el público, que no

¹² La Escuela Mexicana de Pintura, y sobre todo el muralismo mexicano, tuvieron una influencia externa, mientras que la escultura durante la Ruptura es prácticamente desconocida en el exterior aunque muchos artistas extranjeros trabajaron en México durante ese periodo (Mathías Goeritz, Kasuya Sakai, Leonel Góngora, Brian Nissen, Alan Glass, Roger von Gunten, Kiyohi Takahashi y Fernando Botero entre otros). Recordemos que estos artistas no vinieron atraídos por la Ruptura, sino por la resonancia que tuvieron la Escuela Mexicana y el muralismo mexicano. En rigor, el fenómeno de internacionalización del arte durante el periodo 1949-1977, no sólo se dio en México sino en la mayor parte de los países latinoamericanos, especialmente Brasil y Argentina.

se para a contemplarla, satisfacen la necesidad de un arte urbano que fuera una manera de enriquecimiento del ambiente visual arquitectónico. La estructura geométrica con la conjunción de materiales apropiados para permanecer a la intemperie, resultan en la combinación de módulos mucho muy simples; “la artificiosidad está en esa especie de geométrica combinatoria, que revela puntos de vista, contrastes de luz y sombra, concordancias y disyunciones ópticas que ‘golpean’ la capacidad perceptiva del espectador” (Manrique, 1970: 110). Lo relevante de la propuesta de González Cortázar es su capacidad de asimilación del material con el entorno citadino, ya que haciendo uso de elementos urbanos, los integra de manera óptima en su propuesta escultórica.



Homenaje. 1998
Bronce (93x88x40 cm)

Centro V. 2000
Bronce (4.68x2.68x50 m)



IMAGENES 12 Y 13
Fernando González Gortázar
(Imágenes recopiladas de internet)

El siguiente escultor no sólo fue un artista que introdujo en el país una estética modernista a México, sino que su creatividad también la llevó al campo de los materiales, ya que fue el primero en trabajar con metales laminados cortados y doblados, alambre, esmalte, porcelana, cemento, lumaquela¹³, pasta, papel maché, fleje de lámina galvanizada y tela de alambre, además de técnicas diversas (Coronel, 2001: 278).

A Germán Cueto (1893-1975), se adjudica el primer esfuerzo por desacralizar los materiales que eran propios de la escultura, ya que vio en materiales poco convencionales —como plásticos, vidrios, papeles, bombillas, maniquís, etc.—, un medio de expresión experimental llevado al proceso escultórico. Cueto influyó en mi proceso de aprendizaje

¹³ La lumaquela es una roca sedimentaria bioquímica no detrítica. Es un tipo de piedra caliza que guarda en su interior restos de seres vivos descompuestos, es decir fósiles y conchas, de ahí su otro nombre: *caliza conchifera* o *fosilifera*.

escultórico, ya que mi aproximación a su obra fue de hecho mi primer acercamiento a un artista mexicano que se atrevía a utilizar los materiales de una manera atrevida y con una fuerza conceptual que no había conocido antes.



IMAGEN 14
Diálogo. Germán Cueto
Vidrio
(Imagen recopilada de internet)

En la estética de la recuperación de lo lúdico frente a tanta seriedad nacionalista a que se enfrentaban los jóvenes productores, hubo propuestas que vinieron a dar un vuelco a la concepción del arte por su quehacer y los materiales empleados en su ejecución. Comenzaron a aparecer las cerámicas de Juan Soriano (1920-2007), los cráneos de Pedro Coronel (1923), las tallas casi abstractas de Jorge du Bon (1938), obras de las cuales la forma no se desprendía de una noción de “severidad estética” que suponían temas “importantes” como los patrióticos. “Estas obras dieron lugar a una plasticidad intuitiva que permitía a los artistas desarrollar una calografía completamente distinta a la anterior, alejándose de temas preestablecidos y sobre todo de gran frescura. Dentro de este estado de creación lúdica, los materiales y sus posibilidades comenzaron a desarrollarse, todo fue objeto utilitario y a todo se le encontró una posibilidad estética” (Coronel, 2001: 278).

Partiendo de campos y premisas aparentemente lejanas, una de las artistas que en la década de los 60 y 70 contribuyó a la escultura y el arte ambiental, fue Helen Escobedo (1934). Diseñadora de arquitecturas, se muestra en este campo lo menos geométrica posible, utilizando formas orgánicas. Sus preocupaciones ambientales la llevaron a utilizar formas y estructuras donde predominan (por necesidad de funcionamiento y posibilidades de manejo) líneas rectas en combinación con curvas trazadas con compás.¹⁴ En 1968, año clave porque conoce a Mathías Goeritz, esta artista dirige su obra hacia una integración con la arquitectura produciendo una serie de paneles policromados de dos y tres metros de altura, denominados *Muros dinámicos*. Dicha propuesta entusiasmó a Goeritz lo

¹⁴ Helen Escobedo realiza estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Motolinia, pero sus dotes artísticas, aparecidas desde corta edad y alentadas por su madre, la condujeron a tomar sus primeras clases de escultura con Germán Cueto en el México City College. En 1951 recibe una beca de tres años para asistir al Royal College of Art de Londres, años que aprovecha al máximo sin salir de Europa. Ya de regreso a México presenta su primera exposición individual en 1956, en la Galería de Arte Mexicano, donde ha de seguir exhibiendo su obra hasta cambiar radicalmente de rumbo en 1966. A partir de ese año deja por completo el bronce para investigar nuevos materiales plásticos, nuevas escalas y vuelca su interés hacia un funcionalismo que integra a sus formas escultóricas.

suficientemente para invitarla a participar en la realización de la “Ruta de la amistad”, que consistía en la colocación de obras escultóricas a lo largo de algunas de las avenidas que conectaban los espacios deportivos donde se llevarían a cabo las competencias de los XIX Juegos Olímpicos con sede en la ciudad de México (Centro de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM, 1980). Para este proyecto, Helen Escobedo diseña y construye *Torre de los vientos*, obra en concreto de 17 m de altura colocada en la avenida Periférico Sur en las inmediaciones del Canal de Cuemanco en la ciudad de México.

Otro artista que se movió por mucho tiempo en un arte lírico, abstracto y juegos de líneas y colores, en la década de los 60, Arnaldo Coen, recurre a un arte menos biográfico, toma recursos del pop y aplica, ya en la multiplicación de imágenes, recursos de uso comercial e industrial, como maniqués de exhibición.

A los artistas mencionados les sucederán otros que, caminado sobre las líneas que dejaron los primeros, vendrán con un carácter más decidido a modificar la concepción de escultura y espacio. Su manejo de materiales no convencionales dio comienzo a una nueva etapa en las artes visuales del país que —aprovechando la experiencia de maestros mayores— resonará hacia la segunda década de los años 60.

Así, una serie de artistas arrancando de posturas teóricas y prácticas aparentemente muy distantes, coinciden en soluciones experimentales (Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977). Se hace referencia a 1977 como fecha de conclusión de un movimiento de quiebre y propuesta innovadora en el campo del arte mexicano (CONACULTA-INBA, 2001: 279), debido al fenómeno de institucionalización de la Ruptura, mismo que se fue dando a partir de la exposición “Zapata” de Alberto Gironella (1972) en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, el recinto más significativo del país. En esta exposición Gironella hacía una parodia del concepto de héroe nacional, así como del arte nacionalista (Coronel, 2001: 279). El montaje consistía en mostrar los cuadros recargados sobre la pared y no colgados, como es usual hacerlo. Otro aspecto de interés de esta exposición fue que el artista colocó paja y algunos otros elementos para ambientar la exhibición, lo que significaba proponer una de las primeras instalaciones mexicanas.

Fin de una búsqueda que por haber hecho aparición en una circunstancia particular como era la de un México de posguerra necesitada a la apertura y conviviendo con los



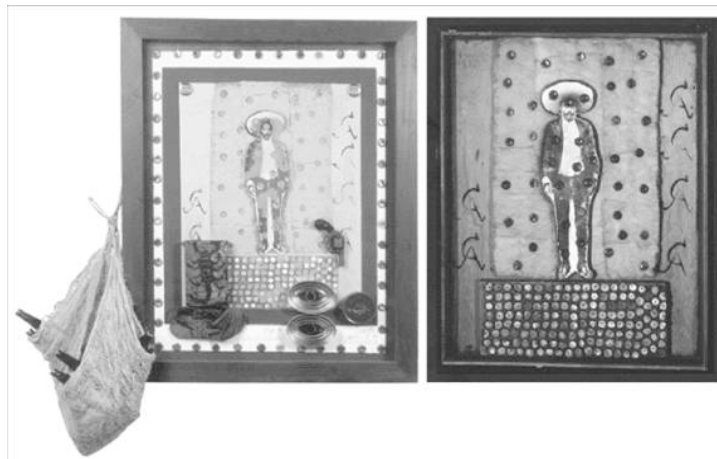
IMAGEN 15
Torre de los vientos.
Helen Escobedo
(Imagen recopilada de internet)

desechos del viejo muralismo. Por más que participe de preocupaciones generales a todo el arte contemporáneo, el escultor mexicano de la década de los 50 y 60 muestra, por esas circunstancias particulares y por el talento individual de cada artista, un rostro definitivamente propio que da pauta para un nuevo concepto del arte que funge como principio del instalacionismo y arte objeto.



IMAGEN 16
Sui géneris. 1970. Helen Escobedo
(150x 400x 150 cm)
(Imagen recopilada de internet)

IMAGEN 17
Zapatos. 1972. Alberto Gironella
(Imagen recopilada de internet)



1.2 *El objeto escultórico en la década de los 70 y 80*

A comienzos de la década de los 70 la indefinición disciplinaria en el campo de las artes visuales comienza a dificultar el empleo tradicional del término escultura, lo mismo que los demás conceptos acuñados en la tradición. Esta crisis conceptual hablaba de cómo el cambio que se había anunciado con las vanguardias de principios de siglo se mostraba ya en el escenario de las artes.

Pero si esta situación volvía inasibles las propuestas contemporáneas, en cambio se abrían ricas posibilidades de expresión a los artistas. En efecto, gracias a la influencia de nuevas maneras de entender y hacer el arte, como el constructivismo¹⁵, el minimalismo¹⁶ o el conceptualismo,¹⁷ los artistas mexicanos pudieron dar un giro a sus respectivos procesos creativos que habrían de derivar en la utilización de nuevos materiales y en la refuncionalización de la obra plástica. Recordemos que el panorama artístico mundial había cambiado drásticamente a partir de 1913, cuando el artista francés Marcel Duchamp incorporó al museo un objeto de uso común como propuesta artística.

¹⁵ El constructivismo fue un movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914 y se hizo especialmente presente después de la Revolución de Octubre. Es un término de uso frecuente hoy en el arte moderno, que separa el arte “puro” del arte usado como instrumento para propósitos sociales, a saber, la construcción del sistema socialista. La base de enseñanza para el nuevo movimiento fue puesta por el *Comisariado del Pueblo para la Educación* (o Narkompros) del gobierno de Bolchevique, a cargo del Ministerio de Cultura y Educación dirigido por Anatoliy Vasilievich Lunacharsky que suprimió la vieja academia de Petrogrado de *Bellas Artes* y la *Escuela de Moscú de Pintura, Escultura y Arquitectura* en 1918. La oficina artística del Comisariado funcionó durante la Guerra Civil rusa principalmente dirigida por futuristas, que publicó el diario *Arte de la Comuna*. El centro del constructivismo en Moscú residía en Vkhutemas: la escuela para el arte y el diseño, establecida en 1919. Gabo señaló más adelante que la enseñanza en la escuela fue orientada más en la discusión política e ideológica que en la creación artística.

¹⁶ El minimalismo fue la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos y en el ámbito artístico anglosajón inició en la década de los 70 como una tendencia que debía entenderse como reacción a la subjetividad. El término *Minimal Art* fue acuñado por el filósofo Richard Wolheim en 1965 para designar una clase de objetos de contenido mínimo, derivados e una fuente no artística, fuese la naturaleza o la industria (Guash, 2000: 27).

¹⁷ Se denomina Conceptualismo a un movimiento artístico surgido a finales de los años 60 directamente derivado de los planteamientos de Marcel Duchamp (1887-1968), y en particular de las aplicaciones de sus “ready-mades”, cuyos adherentes rechazan el arte como artículo de lujo, permanente, portátil y vendible, proponiendo en cambio un tipo de arte en el que cuenta primordialmente la idea o el concepto que respalda sus realizaciones. Para los artistas conceptuales prima el sentido de las obras sobre su forma plástica y el pensamiento implícito en ellas sobre la experiencia sensual. El Conceptualismo es un movimiento amplio y abierto a las más variadas manifestaciones creativas, entre las que se incluyen: propuestas escritas, fotografías, videos, documentos, mapas, planos, trabajos de tierra, ensamblajes, ambientaciones y actuaciones con el propio cuerpo del artista. Aparte de Duchamp, fueron sus más sobresalientes precursores Robert Rauschenberg (1925-2008), Ives Klein (1928-1962), Piero Manzoni (1933-1963) y Allan Kaprow (1927-2006). Y entre los más reconocidos exponentes de este arte mental figuran: Joseph Kosuth (1945), Douglas Huebler (1924-1997), Vito Acconci (1940) y Walter de María (1935).

Con esta acción, Duchamp¹⁸ logró la entrada lenta pero efectiva de la legitimación de los objetos propuestos como obra de arte, obligando al espectador a considerar el concepto de la pieza en lugar de su forma, creando una ambigüedad discursiva entre las propiedades de los objetos cotidianos, las cosas y su valor artístico dentro del recinto cultural.

Si Marcel Duchamp abrió la brecha de la producción de objetos, fueron los surrealistas,¹⁹ con Bretón a la cabeza, quienes cultivaron el gusto de subvertir los conceptos y las imágenes de manera constante. Sus inclinaciones son patentes en obras como *Objeto* de Joan Miró,²⁰ realizada en 1936. Al respecto, es importante describir la pieza: ésta se compone de un sombrero negro con un pez en el ala, un mapa y un cilindro; se trata de un sombrero con una oquedad en el centro, en cuyo interior se aprecia una pierna femenina con un zapato, todo coronado con un perico disecado sobre una rama. La utilización de objetos transgredidos es evidente, como también la nula función “práctica” de todos sus componentes.

Como ya lo mencionamos en capítulos anteriores, a partir de los años treinta llegó a México un importante grupo de artistas surrealistas: Wolfgang Paalen (1905), Alice Rahon (1904-1987) y César Moro (1907-1999), entre los primeros. Durante 1941 y 1942 se les sumaron Leonora Carrington, y Remedios Varo. Todos trabajaron en México aportando una nueva visión a los universos artísticos de nuestro país. Entre algunas obras podemos destacar *Homo rodans* (1959) de Remedios Varo (1908-1963), realizada con huesos y

¹⁸ Duchamp es un artista dadaísta francés, cuya obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del arte de vanguardia del siglo XX. Comenzó a pintar en 1908. Después de realizar varias obras en la línea del fauvismo, se dedicó a la experimentación y al arte de vanguardia e hizo su obra más famosa, *Desnudo bajando una escalera* (1912), en la que expresa el movimiento continuo a través de una cadena de figuras cubistas superpuestas. Después de 1915 pintó muy pocas obras, aunque continuó trabajando hasta 1923 en su obra maestra, *Los novios desnudando a la novia* (1923), una obra abstracta, conocida también como *El gran espejo*. Realizada en óleo y alambre sobre espejo, fue recibida con entusiasmo por parte de los surrealistas. En el campo de la escultura fue pionero en dos de las principales innovaciones del siglo XX: el arte cinético y el *ready-made*. Este último consistía simplemente en la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario o un portabotellas, que podían convertirse en arte por deseo del artista. Su *Rueda de bicicleta* (1913, 1951) es uno de los primeros ejemplos de arte cinético. Estaba montada sobre una banqueta de cocina. Su periodo creativo fue corto y después dejó que fueran otros los que desarrollaran los temas que él había ideado. Aunque no fue muy prolífico, su influencia fue crucial para el desarrollo del surrealismo, el dadá y el Pop Art.

¹⁹ El Surrealismo o *superrealismo* es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en el primer cuarto del siglo XX en torno a la personalidad del poeta André Breton. Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico.

²⁰ Joan Miró (1893- 1983), pintor, escultor, grabador y ceramista español, considerado uno de los máximos representantes del surrealismo.

alambre. También es de interés para esta tesis *La cuna* de José Horna y Leonora Carrington (1917). La obra consiste en un velero de madera pintado con una procesión de seres fantásticos que descansa sobre dos cilindros apoyados por un soporte cóncavo. La característica principal que distinguía a la escultura de los llamados objetos radicaba en que estos últimos eran ensamblajes de cosas con características ya definidas por sus formas y materiales. La apropiación de diversos materiales, casi siempre encontrados o reencontrados, no se modelan o se desbastan sino son pegados, agregados o estructurados.

Con Duchamp, los objetos proporcionaban al artista un pretexto para negar algunas de las añejas tradiciones del arte occidental... Los surrealistas problematizaron algunas de sus inquietudes poéticas contrastando diversos objetos que se repelían en su naturaleza pero que creaban un discurso afín. En México se contrastan y acercan hoy en día algunos de los caminos transitados por el arte del siglo XX. El carácter del arte objeto no es la excepción, carga sobre sí la resquebrajada idea de modernidad, se atiene a la asociación de imágenes, materiales y conceptos en un complejo discurso plástico sin timón (Granado, 1997: 14).

El gran espejo.1915. Marcel Duchamp
Ready-made
(Imagen recopilada de internet)

IMAGEN 18



En la década de los 60 y 70 con antecedente en el movimiento surrealista en México, los artistas se abocaron a producir objetos en ocasiones entremezclados con la pintura. En la década de los años 70, el arte mexicano estuvo marcado por la búsqueda e incorporación de nuevos conceptos y materiales que pudieran suscitar nuevos diálogos entre el objeto artístico, el arte, las instituciones culturales y el espectador. Es en este contexto donde surgen propuestas que darán pauta al surgimiento de nuevos trabajos colectivos y a la emergencia de grupos artísticos.²¹

Lo característico de estas agrupaciones de artistas fue el asombro que suscitaron en el medio cultural de la época, ya que su propósito era la de llevar a cabo una intervención

²¹ Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, MIRA, SUMA, Taller "Arte e Ideología", Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Marco, No Grupo y El Taco de la Perra Brava (Sánchez, 2003).

artística en las calles de la ciudad de México y utilizar materiales, objetos y lenguajes artísticos no tradicionales que sentarían un precedente en el arte mexicano de las siguientes décadas.

Utilizar los medios de su integración como recurso estratégico para realizar un trabajo colectivo que utilizara lenguajes artísticos multidisciplinarios y no tradicionales, les permitía establecer una diferenciación con el arquetipo del productor individual. Esta perspectiva los llevó a adoptar una nueva identidad cultural en función de la búsqueda de la producción artística colectiva. Cada grupo adoptó una metodología de funcionamiento conceptual, temática, temática y formal de las propuestas plásticas, así como en la suma de aportaciones individuales y propuesta grupal. Los contenidos de la mayoría de las agrupaciones de los años 70, la funcionalidad conmemorativa o decorativa del arte perdió su importancia, dando pauta a la experimentación con nuevos materiales y propuestas plásticas. Si bien aunado a esta investigación visual y material, la expansión del espacio contribuyó a una práctica escultórica no limitada, implicando la posibilidad de hallar nuevos contenidos en la producción artística.

El carácter constitutivo de los grupos fue el de ser un colectivo multidisciplinario, constituyendo esto un medio de aprendizaje diferente al académico, construyendo con ello prácticas culturales ciudadanas que se sustentaban en las diferencias sociales, económicas, políticas, culturales y territoriales, y aludiendo a raza, género, lengua, religión, etc., como factores presentes en la construcción cultural de las identidades. El sentido colectivo constituyó un parámetro de la diversidad de prácticas artísticas como proceso dinámico de interrelación entre la población mexicana y las apropiaciones culturales. Es decir, cada grupo definió las premisas de lo que consideraba cultura popular y su revalorización simbólica, adaptando elementos u objetos que los sectores mayoritarios de la población, simbolizaba a través de referentes tradicionales de su identidad tanto social como religiosa. Por ejemplo, la Virgen de Guadalupe, los altares domésticos, la televisión, el cine, la radio, los héroes nacionales o la historieta.

La reflexión grupal sobre el papel que jugaba la cultura popular como índice de las creencias y prácticas sociales, proporcionó el interés de los artistas por desarrollar actividades afines a las necesidades de los sectores populares (Sánchez, 2003: 39).

La utilización de lenguajes artísticos para la concreción de las actividades llevadas a cabo por los grupos, no dejó de lado los medios convencionales (gráfica, pintura, escultura, fotografía), ya que constituía una característica interesante en la producción grupal, utilizado para enfatizar el carácter multidisciplinario que se planteaban los artistas. Algunos

otros grupos se destacaron por abordar temas sociales y políticos mediante el arte conceptual;²² es decir, el arte que prioriza los efectos sobre el espectador o receptor a través de la experiencia artística y no mediante el objeto en sí mismo.

A fines de la década de los 70, la fundación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, formado por 14 agrupaciones, funcionó como una estrategia de posicionamiento de poder, ya que siendo un proyecto social demostró el debilitamiento del discurso del arte como vehículo de transformación social y como utopía política de resistencia (Barrios, 2001: 155). A pesar de los obstáculos que implicó hacer partícipe de obras conceptuales a un público poco acostumbrado a estas propuestas artísticas, los artistas no se desilusionaron y alentaron al espectador a elaborar su propia interpretación y lectura del suceso, del objeto o de la intervención artística realizada en espacios no institucionales.

Es pertinente mencionar que ya existían antecedentes del arte mexicano de obras artísticas no convencionales que dieron pauta a la experimentación plástica en el panorama del arte mexicano de la década de los años 70. Destacan las exposiciones del Salón Independiente de 1968 a 1970, donde se exhibieron ambientaciones y propuestas estéticas no convencionales. La experimentación no fue sólo un camino para las artes plásticas, también se forjaba un cambio en las artes escénicas, en la literatura, la música y el cine.

Otra presencia relevante en el uso de materiales no convencionales llevados a la obra plástica durante la década de los 70, es el neólogo²³ Felipe Ehremberg (1928), cuyas propuestas artísticas son de suma importancia por haber abierto el camino a la recepción de obras no convencionales en el medio cultural mexicano. En 1972, incursionó en técnicas de reproducción no usuales —como el mimeógrafo, la electografía (fotocopia) y el offset—, además de incursionar en el arte correo, el tapiz y los “video dibujos”.²⁴ En 1974 exhibió su persona como objeto artístico en la exposición que llevó por título “Chicles, chocolates y cacahuates” en la Galería José María Velasco de la ciudad de México. En 1975, declara Centro Regional de Ejercicios Culturales, al espacio existente entre las galerías 1 y 2 de la Universidad Veracruzana, decretando que todo acontecimiento allí ocurrido diariamente y a cierta hora, fuese declarado “obra de arte” (B. Sánchez, 2003).

²² Durante la década de los 60 y 70, en Europa y los Estados Unidos de América se confrontó al objeto artístico tradicional a través de la experiencia y el sentido conceptual de la obra (Guash, 2000).

²³ El propio artista se define como *neólogo*, ya que Ehremberg no entiende a las artes como un sistema de conocimiento que se acumula; por lo tanto, lo que lleva a cabo el artista es concebir como un aporte a un territorio en el que empezó a formarse y en el que aún se renueva (Sánchez, 1998).

²⁴ Son dibujos realizados durante una conversación que sostuvieron Jorge Luis Borges y Juan José Arreola en la Ciudad de México en 1978.

Eheremberg cofundó el grupo Proceso Pentágono, que se distinguió por un hábil manejo de los lenguajes conceptuales y la utilización de materiales y objetos callejeros transformados en obra de arte. En 1970 llevó a cabo una “caminata escultórica” en la ciudad de Londres. Se trataba de un recorrido a pie registrado en un plano de la ciudad y documentando mediante fotografías y postales que, antes de ser enviadas desde lugares estratégicos, eran marcadas con la hora y el sitio de emisión. El suceso escultórico de la caminata se justificaba en la medida en que, para el artista, “la definición de una escultura es aquella forma que resulta de un esfuerzo físico dirigido por un esfuerzo mental y creativo” (Eheremberg, 1995).



IMAGEN 19
No man's land. Terreno Peligroso. 1995. Felipe Eheremberg
Ex Teresa
(Imagen recopilada de internet)

Esta y otras caminatas tenían una intencionalidad conceptual e integral, en la que el dibujo estaba ligado al registro de la acción, pues se utilizaba para marcar la ruta sobre un mapa. Una compilación del trabajo de Eheremberg fue la exposición realizada en 2008 en el Museo de Arte Moderno, donde el curador y artista Fernando Llanos realizó la minuciosa tarea de recopilar las acciones que Eheremberg llevó a cabo desde los 60. Las acciones escultóricas, dibujos, objetos y demás producciones se pueden encontrar en el catálogo de la exposición o en la página electrónica del artista.

Pasemos revista ahora a un evento significativo en la experimentación con materiales no convencionales. Se trata de la intervención que realizaron Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández en Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad en Chapultepec, ciudad de México en 1973. Estos tres artistas intervinieron máquinas, transformadores y torres que se encontraban en el Museo. Trabajaron con materiales como la cerámica y la madera,²⁵ que usaron como recubrimiento de las piezas ya

²⁵ José Antonio Hernández eligió una fuente con recubrimientos de cerámica para llevar a cabo un trabajo de integración de la perspectiva geométrica, el espacio y la gente en movimiento. Víctor Muñoz intervino un transformador al cual le construyó una caja de madera enorme como si el transformador acabara de salir de la caja de embalaje, además de incorporar a la composición un personaje en miniatura que representaba a una persona sorprendida de las máquinas.

existentes. Con una carga industrial estos objetos fueron intervenidos con materiales ortodoxos, pero manipulados, para conseguir y revalorar la carga industrial en el manejo de los materiales.

Es importante mencionar que en 1979 se celebró en México el Primer Salón Nacional de Experimentación; es este evento, el artista polaco Marcos Kurtycz²⁶ presentó una obra basada en la estructura de laberintos mayas. La obra, llamada *Laberinto* (80x6 m), consistía en túneles de plástico por los cuales se introducía el espectador. Este planteamiento lograba una mayor experiencia sobre el público. La obra se planteó como arquitectura de tránsito del espacio y como escultura por sus cualidades táctiles y tridimensionales (Vargas, 2001: 343).

Tras estas novedosas y descolocadas propuestas en aquel contexto del arte, los estudios teóricos entraron en una problemática para definir el campo al que pertenecían determinadas propuestas artísticas. Fue así en este marco que la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, bajo la dirección de Katya Mandoki, participó en el Salón de Artes Plásticas, Sección “Espacios Alternativos” de 1985. La obra con que tomó parte esta instancia fue se tituló *Histograma*. La propuesta consistió en una estructura geométrica de metal de 6x7x8 m (Mandoki, 1985: 15). La propuesta trasgredía la idea de presentar un objeto tridimensional únicamente para goce estético del espectador, presentándose como una provocación hacia la experiencia cognoscitiva. *Histograma* se alejaba de la terminología tradicional escultórica y pictórica, comenzaba una nueva etapa de experimentación conceptual que renueva formas y materiales, rebasando los lenguajes artísticos establecidos. Esta obra ejemplifica el fenómeno característico de los 80: la recuperación del objeto escultórico cobra una mayor fuerza, que tuvo entre sus mayores exponentes a Adolfo Riestra, Germán Venegas, Francisco Toledo, Helen Escobedo y Reynaldo Velásquez.

La heterogeneidad de discursos formales libera al artista de su pertenencia a una disciplina específica, el gesto se concretiza matéricamente de manera tridimensional y se tejen vínculos entre arte y vida, entre el arte como creación y el arte como actividad cognoscitiva (Vargas, 2001: 347).

Frente a la expansión de las posibilidades en el campo escultórico, el objeto se integraba a un sistema más amplio de desarrollo del espacio y el volumen de la obra

²⁶ Marcos Kurtycz es otro artista que incluyó nuevos materiales en su propuesta artística, por lo que deviene fundamental en la producción de propuestas artísticas no convencionales. Con una vocación claramente experimental en la ejecución de sus obras, utilizó fuego, pólvora, espejos, luces, mecanismos insólitos de impresión, mercurio, químicos de lenta combustión para papel, plásticos, fotografía y papel amate, entre otros materiales.

propuesta. Como ejemplo de ello no se puede dejar de mencionar la exposición *Conozca México, visite Tepito*, realizada en 1973 en la Galería José María Velasco ubicada en el mismo barrio²⁷ por el grupo Tepito Arte Acá que, recuperando la imagen y el objeto como objeto artístico, construye los antecedentes artísticos del barrio de Tepito.



IMAGEN 20
*Conozca México,
visite Tepito.*
Tepito arte acá
Cartel
(Imagen recopilada de internet)

En la exposición participaron, entre otros artistas, Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Francisco Zenteno y Julián Ceballos Casco, quienes adoptaron como hilo conductor de su discurso visual la cotidianidad de este barrio de la ciudad de México. Daniel Manrique utilizó tiras de madera para connotar las viviendas multifamiliares que predominan en dicho barrio; Gustavo Bernal realizó un collage; y Julián Ceballos Casco representó la estética de las viviendas tepiteñas recreando, mediante el uso de objetos cotidianos, el espacio habitacional. En esta exposición también participaron Francisco Marmita, Coral Ordóñez y Armando Ramírez (B. Sánchez, 2003).

Es necesario acotar que Tepito Arte Acá no constituyó un grupo artístico, sino un movimiento cultural a favor de la integración de los habitantes del barrio de Tepito, y su éxito se debió a la necesidad de los habitantes de contar con una propuesta cultural que reivindicara su identidad social y territorial.

Con estos antecedentes, se advierte que desde la década de los años 60, el arte no tradicional revitalizó el ambiente de la plástica mexicana y alentó a los artistas a experimentar tanto en lo formal como en la búsqueda de materiales que pudieran adaptar a su discurso plástico y al ámbito artístico y escultórico.

²⁷ El barrio de Tepito está compuesto por dos colonias aledañas al Centro Histórico de la ciudad de México, la colonia Morelos y Santa María la Redonda. Fue el barrio indígena donde residían las autoridades indígenas de Tlatelolco y era el más marginado de los barrios pobres. Hasta la primera mitad del siglo XIX se mantuvo como “parcialidad de indios”. A partir de 1856, se realizaron obras que modificaron el barrio, en particular vecindades para gente de escasos recursos, tanto indígenas como mestizos, transformándose así en un barrio popular urbano. A partir de la segunda mitad del siglo XX, las autoridades impulsaron programas destinados a transformar las vecindades en edificios de departamentos —las vecindades son viviendas que comparten un patio colectivo y que sirven a un tiempo como residencia y como taller artesanal—, y a prohibir el comercio ambulante. Sin embargo, los habitantes de Tepito resistieron contra dichos proyectos, reivindicando la importancia de la convivencia propia de la vida de las vecindades y el derecho a preservar su identidad.

Con estos antecedentes, se advierte que desde la década de los años 60, el arte no tradicional revitalizó el ambiente de la plástica mexicana y alentó a los artistas a experimentar tanto en lo formal como en la búsqueda de materiales que pudieran adaptar a su discurso plástico y al ámbito artístico y escultórico. En la década de los 70 y 80 los escultores participaron de los movimientos que perseguían un cambio en los lenguajes artísticos; aunado a esta búsqueda los salones independientes y las asociaciones grupales de los años 70 fueron ambientes propicios para la experimentación que implicaron cambios en la producción y difusión a la política cultural del Estado.²⁸

Entrada la década de los años 80, los significadores culturales del país bajo la mirada de los artistas, se veían con una luz crítica, una crítica de los símbolos de la “identidad nacional”, ya para entonces ideológicamente destituidos. Hablamos de los signos utilizados en las obras de la Escuela Mexicana, floreciente en los años 20 y 30.

Aunado a esto, circunstancias sociales y naturales cambiaron el curso del arte mexicano: los traumas producidos por el terremoto de la ciudad de México de 1985 y la crítica situación económica que vivía el país, dieron pie a la propuesta de obras satíricas que sobrepasaron la iconografía convencional de la identificación de grupos artísticos de los años 70. Hablamos de los neomexicanistas de los años 80.²⁹ Su obra fue recibida con elogios en diversas esferas del arte mexicano, lo que les permitió promoverla en el mercado local, y atraer a coleccionistas extranjeros, críticos y mediadores del arte que buscaban los estereotipos de la identidad mexicana.

Para finalizar este capítulo, es necesario dedicar unas páginas a Helen Escobedo y Abraham Cruzvillegas (1968), quienes destacaron por la experimentación con materiales no convencionales. Desde sus primeras obras Cruzvillegas planteó el agotamiento —la “enfermedad terminal”— al que había llegado el arte contemporáneo en todo el ámbito occidental y, por ende, en nuestro país. De esta forma, su obra, instalada en el postconceptualismo, nació con una fuerte carga alusiva a la muerte del arte, pero una muerte irónica, burlona, retadora y desafiante, muy a la mexicana.

²⁸ Algunos de estos lugares fueron: Centro proceso Pentágono (1979), La Agencia (1987), Salón des Aztecas (1988), La Quiñonera (1988), El Ghetto (1989), El Observatorio (1990) y Temístocles 44 (1993).

²⁹ Los 80 parecían haber producido gran cantidad de artistas, nombrados neomexicanistas, cuyos medios principales de expresión artística se centraban en un tipo de búsqueda figurativa que incorporaba un enfoque vigoroso al gesto y, en algunas ocasiones, una sensibilidad al color vibrante. Este neoexpresionismo no fue, en modo alguno, un fenómeno que evolucionara sólo en los países europeos o anglosajones, sus consecuencias se sintieron en América, Asia y Australia. La entrada a la globalización del mundo del arte en los años 80 significó el derrumbe de muchas de las barreras existentes.

Cruzvillegas comenzó su carrera parodiando la valla de la representación pictórica y escultórica, al utilizar como soporte de su obra viejas pinturas de paisajes realizados por su padre; también incorporó objetos de deshecho (como prótesis, muletas y guantes de box) para acentuar la lucha del arte por ganarse un lugar en la escéptica sociedad mexicana. En su obra es posible observar una propuesta en la cual ha profundizado en el agotamiento de las fórmulas convencionales de hacer arte, jugando de manera crítica al hecho de que el arte contemporáneo es un producto defectuoso de origen, contaminado en permanente contradicción y, muchas veces, ajeno al sistema de valores que lo demanda.

En 1999 Cruzvillegas realiza una obra llamada *R5, Cake*, que no solamente es un pastel de chocolate convencional, sino que funciona como parte de un proceso que requiere del concepto, la acción, los materiales y la materialización de la idea, con un paralelismo a la obra del artista italiano Piero Manzoni (1933-1963), en la que el proceso es lo más importante en la presentación de la obra, es decir, Manzoni vendió su aliento atrapado en globos inflados por él y si el comprador lo deseaba, el propio artista podía inflar el globo, a doscientas liras³⁰ por litro³¹. Entonces la obra pasaba a titularse *Fiato d'artista* (Guash, 2000: 85). La obra de Cruzvillegas se transforma en el aquí y el ahora y señala la obra como objeto, como gesto. El autor sólo exhibe, subraya y reinterpreta las lecturas de su presente.

IMAGEN 21
Objetos. 2003
Abraham Cruzvillegas
(Imagen recopilada de internet)

IMAGEN 22
Rond point. 2006
Abraham Cruzvillegas
(Imagen recopilada de internet)



³⁰ Unidad monetaria de Italia, en desuso a partir de la adopción del euro en la Comunidad europea.

³¹ Este proceso le llevó a aceptar que cualquier huella física del ser humano —sobre todo del propio artista— podía tener un valor artístico, fuesen las huellas dactilares, la sangre e incluso heces fecales. Manzoni propuso, en efecto, *Mierda de artista* (1961) en latas de treinta g.

Por su parte, Helen Escobedo usó objetos de desecho y manipuló técnicas clásicas, logrando insertarse en un periodo de transición en la plástica mexicana. Al renunciar a la “tradicción mexicana” experimentó en la producción de objetos galerísticos cuyo tema manifestaba su preocupación por el entorno con una clara intención de búsqueda utilitaria de la obra de arte (Garcidueñas, 2000).

De 1960 a 64, la artista realizó una serie de esculturas-objetos con el título de *Pez radio o Muro Tv*. Fue la primera producción que llevó a cabo bajo una marcada influencia extranjera, como lo acusa el empleo de objetos llevados y adaptados para exposición. Tras una búsqueda y necesidad de salir de las convenciones, Escobedo realiza una obra integral urbana. La pieza fue trabajada con color, creando espacios estructurales que comunican o separan, según la lectura del espectador. Las obras *Eclipse*, *Columna blanca*, *Electra* (1968) y *Ambiente gráfico* (1971) son algunos ejemplos de su precoz concepto de reestructurar la escultura a partir de una propuesta formal y material.

Con Duchamp, los objetos proporcionaban al artista un pretexto para negar algunas de las añejas tradiciones del arte occidental... Los surrealistas problematizaron algunas de sus inquietudes poéticas contrastando diversos objetos que se repelían en su naturaleza pero que creaban un discurso afín. En México se contrastan y acercan hoy en día algunos de los caminos transitados por el arte del siglo XX. El carácter del arte objeto no es la excepción, carga sobre sí la resquebrajada idea de modernidad, se atiene a la asociación de imágenes, materiales y conceptos en un complejo discurso plástico sin timón (Granado, 1997: 14).

El gran espejo.1915. Marcel Duchamp
Ready-made
(Imagen recopilada de internet)

IMAGEN 23



En 1978 Escobedo participo en uno de los proyectos escultóricos más relevantes de la historia reciente en México: el “Espacio escultórico”. Ubicado en la zona de reserva ecológica de la Ciudad Universitaria de la UNAM, el proyecto se concibió como una obra interdisciplinaria en la que tomaron parte especialistas en petrografía³², botánica, ingeniería, arquitectura y escultura. Con más de 370.70 m de perímetro exterior y

³² Ciencia que estudia la descripción de las rocas.

conformado por más de 64 elementos modulares de 4 m de altura, el “Espacio escultórico” se ubica en el límite de lo arquitectónico y lo escultórico; el antiformalismo que lo distingue tiene como finalidad lograr un auténtico acercamiento al espacio a partir de la percepción visual y corporal.

Escobedo aportó a este proyecto una escultura modular de tendencia geometrística, *Coatl* (UNAM, 1980) que, desfasada de su eje, logra una sensación de movimiento reptal. El proyecto se llevó a cabo en su totalidad con materiales industriales como concreto pintado,³³ dedicados a un arte funcional destinado embellecer una ciudad multihabitada (Garcidueñas, 2000: 10).

La artista ha experimentado con diferentes materiales ya sea de carácter matérico o efímero en obras realizadas *in situ*. Las propuestas realizadas bajo este concepto involucran a la comunidad, siendo obras no consumibles. Se presentan como obras vivenciales que han sido realizadas en espacios específicos con el color, la geografía y el espacio natural. “El lenguaje de Helen va más allá del simple hecho de trabajar con materiales de desecho o con mallas metálicas de colores, el concepto es una intensa búsqueda por la percepción corporal y la contemplación del espacio” (Garcidueñas, 2000: 12). En este género destacan *El espíritu de los árboles* (1990), realizada para el museo Ordrup en Copenhague, *Por las tortugas* (1993) realizada en Costa Rica y *La isla de las cabras* (1993), montada en Amberes, Bélgica.³⁴

De suma importancia ha sido el diseño integral que ha llevado a cabo en su obra, ya que imbrica los elementos escultóricos con el ambiente. Por una parte, se encuentra asentada en la calle con su entorno y por otra los interiores son realizados con los materiales humildes y naturales que permite un juego de líneas rectas y curvas que crean ambientaciones, estas propuestas nos sólo han expandido el terreno escultórico actual, sino ha abierto un camino a los artistas que trabajan la tridimensión en el arte urbano. Su sentido experimental en el uso de los materiales, la forma, el color y la iluminación ofrecen un trabajo armónico integrado al entorno.

³³ Respecto al concreto Goeritz mencionaba que “...Siempre he insistido en el concreto, porque le veo grandes posibilidades escultóricas...” (Kartofel, 1992: 45-46).

³⁴ Muchas de estas propuestas tienen una importante referencia a lo realizado por el Land-Art o arte de la tierra, tanto por su trabajo en grupo como por su integración al medio evitando violentar el ambiente.



A card I was. 1993
Carro de supermercado

El bosque que arde. 1990
Copenhague, Dinamarca



IMAGENES 24 Y 25
Helen Escobedo
(Imágenes recopiladas de internet)

Concluamos este capítulo señalando que el contexto sociopolítico que enfrentaron los grupos y los artistas individuales durante los años 70, habrían de agudizarse la siguiente década, impactando en aspectos como la existencia de espacios para la difusión de la producción plástica. Los organismos culturales, por ejemplo, sufrieron los efectos del “adelgazamiento del Estado, que empezará a perfilarse durante los seis primeros años de la década de los 80, producto de la crisis económica, de las presiones de los organismos internacionales y de la liberación de fuerzas sociales y políticas hasta entonces inéditas” (Barrios, 2001: 157).

Es significativo, por ejemplo, que después de la edición correspondiente a 1979, el Salón Experimental volvió a convocarse en 1983. La ausencia de eventos trajo consigo una participación escasa y dio lugar a que en el Salón Experimental, por ejemplo, el premio se declara desierto. Otro factor asociado al nivel de participación de los artistas es el hecho de que los organismos culturales habían perdido credibilidad ante la comunidad de productores, como resultado del ejercicio del poder. No obstante, es destacable el discurso oficial haya incorporado el concepto de *lo alternativo* durante esta década.

Hacia el final de los 80, la ciudad de México sufrió cambios abruptos: el terremoto del 85 obligó a la sociedad civil a organizarse y de esta organización nació un reordenamiento simbólico del espacio urbano que permitió el paso de lo alternativo, marginal y el arte joven. Es en este momento en el que los espacios alternativos en la capital del país se hacen presentes, permitiendo a los artistas el uso de nuevos lenguajes.

Capítulo 2
El apego a la tradición escultórica

A lo largo de este capítulo hablaremos de los procesos escultóricos y de algunos escultores que emplean materiales que tienen que ver con la industria y la ciudad en sus proyectos. Primeramente mencionaremos a los escultores que, pese a los cambios registrados en el campo artístico, continúan utilizando como base de sus propuestas materiales y técnicas convencionales a las que suman algunos materiales o procesos de origen industrial, lo que significa una fusión conceptual y matérica.

Tal es el caso de Javier Marín, quien emplea materiales industriales, como resinas, pero a la vez otros orgánicos, como amaranto o tierra. Más aún, Marín realiza esculturas figurativas y procesos matéricos conocidos —por ejemplo, los propios del barro—, pero su técnica contempla intervenir las piezas fragmentándolas para luego unir las. Adelantamos la observación de que en nuestro propio trabajo exploramos los procesos utilizados por Marín y que, de hecho, éstos representan una de las influencias importantes en nuestros inicios.

Otro escultor cuyo trabajo es necesario citar por reunir procesos tradicionales y alternativos es Jorge Yázpik. Así es, aunque su trabajo más conocido es de talla en piedra, realizó esculturas con papel cocido, adaptando sus propuestas a procesos y materiales no convencionales. Esta línea nos alentó a probar materiales y procesos distintos que los académicos que en esa fase de nuestra formación trabajábamos.

Son varios los escultores que han decidido tomar un camino menos objetual y seguir el camino en los procesos ya conocidos. Tal es el caso de Adolfo Riestra, Juan Soriano, Paloma Torres y los mencionados Marín y Yázpik.

A lo largo del capítulo nos internaremos en el proceso histórico de los 80 y 90, que tienen como telón de fondo el terremoto del 85. En efecto, como lo señalamos al final del capítulo anterior, el derrumbe de la estructura social, económica y política del país obligó a los artistas a gestionar la producción y difusión de su obra. Este giro, que va del apoyo institucional a la autogestión significó desarrollar eventos en espacios alternativos, lo que reconfiguró el diálogo de artistas, curadores, críticos y maestros con las galerías y museos.

El surgimiento de espacios de difusión alternos dio pauta a la realización de proyectos experimentales de artistas extranjeros y nacionales que manejarán una nueva noción del espacio, la forma y los materiales. En nuestro caso personal aprendimos muchas posibilidades del trabajo de estos artistas; es por eso que creemos oportuno mencionarlos. La intención es dar cuenta del aporte que ha dejado en nuestro trabajo la búsqueda creativa de los escultores de la generación antecedente, pues consideramos que nos es cercana en términos de formación artística y propuesta plástica. Incluso, ha sido significativo poder conocer sus obras directamente y conversar con algunos de ellos.

En este capítulo es importante tocar la importancia que tuvo la entrada de México al espacio del arte internacional, explicando la manera en que artistas como Gabriel Orozco rompieron con la heterogeneidad de los discursos formales, liberando al artista de su pertenencia a una disciplina específica, lo ha permitido expandir las posibilidades escultóricas dando paso a un lenguaje global que nos ubica en el mismo plano que las creaciones europeas y estadounidenses contemporáneos.

Cerraremos el capítulo refiriendo el periodo que va de 1960 a 2006, en la Ciudad de México, en el cual hablamos de cómo se expandieron las concepciones de espacio, materia procesos escultóricos, como resultado de los acontecimientos económicos, políticos y artísticos ocurridos en el país. Son numerosos los artistas que han trasgredido el uso convencional de las disciplina escultórica desde distintos medios y recursos materiales, por lo cual centraremos la exposición en César Martínez, Gabriel Orozco, Gabriel Kuri , Diego Gutiérrez, Jorge Yázpik, Edith Pons, Eduardo Abaroa y Héctor Velázquez, cuyo trabajo ha sido de suma importancia en nuestra investigación personal.

Iniciemos. En la década de los 70 y 80 algunos escultores participaron de los movimientos que persiguieron un cambio en los lenguajes disciplinarios, en la funcionalidad del sistema artístico y en la axiología de la obra de arte. Otros fueron desarrollando sus propios discursos escultóricos apegados a la tradición de la disciplina.



IMAGEN 26
Sin título. 1996. Jorge Yázpik
Piedra volcánica en dos partes (64x96x72 cm)
(Imagen recopilada de internet)

Dentro de esta tradición se encuentra la obra de Jorge Yázpik (1955), Adolfo Riestra (1944-1989), Juan Soriano (1920-2007), Paloma Torres (1960) y Javier Marín (1962), entre otros. Aunque la propuesta de estos artistas parte de la escultura tradicional, algunos de ellos han incluido nuevos materiales en sus proyectos, experimentando con materiales industriales. Jorge Yázpik, por ejemplo — y como señalamos antes—, emplea pasta. De acuerdo con Vargas, la obra de Yázpik desarrolla “composiciones analíticas del espacio en pertenencia a la materia” (2001: 347) como se puede observar en las incisiones asimétricas que hace en la piedra, a manera de laberintos.

Otro artista que en las décadas de los 80 y 90 produjo una obra altamente significativa en la historia del arte mexicano fue el pintor y escultor Adolfo Riestra. Su trabajo ha sido clasificado en una tendencia artística sin definición precisa que se desarrolló y evolucionó durante un breve periodo en la segunda mitad de los 80. Riestra realizó más de doscientas esculturas de barro durante su carrera. Aún con el riguroso formalismo de sus esculturas, su postura crítica frente al arte, logró romper con una tradición sobre el concepto de materia y escultura, experimentó con barro y con cerámica en una dirección innovadora.

En su obra escultórica existen reminiscencias de las civilizaciones prehispánicas; puede decirse que hurgó los contenidos plásticos de la antigüedad para desacralizarlos y despojarlos del halo de magnificencia que la historia del arte se ha encargado de destacar desde el Renacimiento hasta nuestros días. Apoyado en el dibujo, estableció un eje para decidir la fundamentación de la especialidad y de la tridimensionalidad escultórica. “La exploración dibujística apuntaló su dominio geométrico que más tarde sirvió de gozne para desmadejar la lógica de la figuración, finalmente capitalizada en sus trabajos mayores realizados en barro” (Bullé, 1995).

El dominio técnico de Riestra es fundamental para el estudio de su obra puesto que la conciencia del dominio técnico y su habilidad manual fueron condiciones inevitables en su desarrollo. La transformación artística que Riestra dio a la materia, en este caso el barro; sugiere un proceso evolutivo de entendimiento y conocimiento del material y todo trazo o modelado de la pieza se ubica dentro de la propia experiencia del artista con su entorno.

Juan Soriano —más pintor que escultor— siguió una línea mucho más formal y con materiales convencionales. Dentro de la cerámica y el vaciado en metales desarrolló su talento logrando una ambivalencia entre lo abstracto y lo realista. “Soriano lucha por darle al barro una novedosa dignidad y calidad a través de la interrelación activa de volúmenes y espacios, de juegos o ensayos con colores, texturas y dimensiones, de barroquismos y hasta malabarismos, a veces graciosos otros desgarrados” (Rodríguez, 1966). Soriano utiliza técnicas de la cerámica y el modelado en barro para desarrollar urnas y figuras de animales que tienen un parentesco con los temas mágicos y míticos del México prehispánico.



IMAGEN 27
Sin título.
Adolfo Riestra
Barro
(Imagen recopilada de internet)

Por su parte, en la escultura de Javier Marín encontramos como tema el cuerpo humano. Marín comenzó siendo pintor para luego dedicarse completamente a la escultura; en sus inicios utilizó materiales y técnicas convencionales, como el modelado en barro y el vaciado en bronce, pero en la actualidad hace uso de materiales industriales como la resina, moldes en silicón y vaciados en resina, resina con amaranto, tabaco o tierra y resinas con cargas de diferentes químicos que dan acabados diferentes a sus esculturas, además de realizar ensambles con piezas realizadas en resina por separado para adaptarlas a un conjunto de otra piezas similares.

Marín utiliza la disciplina escultórica para realizar reflexiones sobre la corporeidad a partir de sistemas figurativos que aluden al cuerpo humano.

El tratamiento escultórico que Javier Marín hace del cuerpo humano, parece devenir directamente de los cánones clásicos, de la búsqueda por la belleza, la expresión de las figuras, las alteraciones al barro y las partes inacabadas son en un tiempo vestigios del génesis, el soplo y el barro presente sin tiempo. Marín conjuga sensualidad e historia, vinculado al manierismo y al neoplatonismo, la emotividad y estilización de sus cabezas, bustos y rostros, lo califica como uno de los exponentes de la escultura figurativa en México (Vargas, 2001: 344).



IMAGEN 28
Vespa.1954. Juan Soriano
Cerámica (24x19x40.05 cm)
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 29
Esculturas. Javier Marín
(Imagen recopilada de internet)

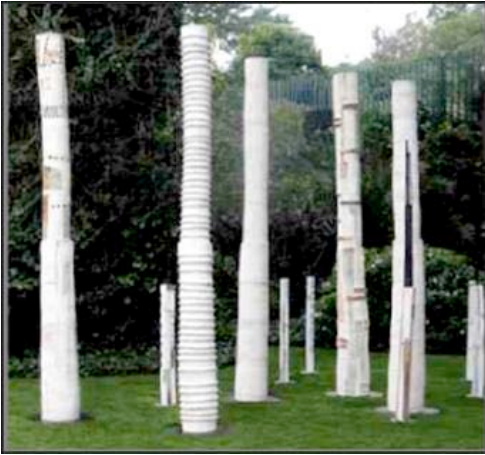


IMAGEN 30
Columna con amarres. 2003. Paloma Torres
Barro zacatecas y bronce
(Imagen recopilada de internet)

La obra de Paloma Torres se presenta con gran fuerza emotiva. Su propuesta retoma puertas, muros, esferas, ventanas y columnas que invaden el espacio físico. Utiliza materiales como el barro y juega con la textura y el color; en algunas ocasiones incorpora a sus esculturas alambre delgado y malla de bronce que se integra a la pieza creando ritmos visuales que se conjugan con los dibujos esgrafiados que sobre el barro fresco realiza. Su obra parte de una organización constructivista: para la realización de sus esculturas, Torres aplica una técnica depurada en la manipulación del barro, rechazando la gestualidad y la improvisación. Así logra obras de gran formato donde resalta el poder matérico que confiere el material.

Como las columnas de Paloma Torres no tienen base ni capitel, en la decoración del fuste descansa su variedad y su peculiaridad. Las fuentes estilísticas para sus juegos de líneas, planos y colores son muy variadas: neoplasticismo, abstracción lírica, constructivismo emblemático y evocaciones muy libres de relieves prehispánicos, en especial de las griegas y sus meandros. Del neoplasticismo hereda el uso de formas geométricas simples en proporciones elementales y ritmos verticales y horizontales; solo que en vez de la aplicación exclusiva de colores primarios, su paleta se compone de negro, verde, blanco, rojo y azul (Tibol, 2002).

Si algo es claramente característico de los artistas mexicanos a partir de la ruptura con la tradición a finales de la década de los 50 y en las generaciones posteriores, es el proyecto de libertad creativa que celosamente cada generación ha sostenido. Los artistas mexicanos, enterados de las más variadas propuestas internacionales, aprovechan al máximo las influencias extranjeras pero también hacen suyo, aprovechando la identidad ideológica y material de su país, y logran una propuesta plástica tan diversa y enriquecedora para el camino del arte mexicano y sus consecuencias en la sociedad y la cultura nacional.

Desde luego en este capítulo no nombramos a todos los escultores que trabajan con elementos convencionales, pero los artistas aquí mencionados tienen una relevancia en el

uso de materiales ya conocidos el ámbito escultórico, pero que a partir de formas e inclusión de elementos poco formales en sus esculturas, deben ser mencionados como artistas indagadores e investigadores de la materia que la época y las circunstancias ponen a su disposición. Son artistas que trabajan con el barro, la piedra y el metal, dándole un tratamiento poco ortodoxo.

2.1. *Los artistas mexicanos en la búsqueda de nuevos materiales*

El arte mexicano de la década de los 80 se caracterizó por la recuperación de símbolos autóctonos, históricos y religiosos tradicionales. Los métodos con que los artistas ejercían sus propuestas conformaron una tendencia que Teresa de Conde bautizó con el término de *neomexicanismo*. Aquel arte anclado en la cultura popular, representaba la exaltación del nacionalismo mexicano. La nueva generación de artistas, empezó por poner en cuestión el mercado y el sistema establecido, sustituyendo las galerías y museos por espacios alternativos intentando con ello analizar la verdadera función del arte de su tiempo.

La situación con la que se enfrentaban los artistas jóvenes mexicanos a fines de los 80 y principios de los 90, era muy compleja: México era entonces una ciudad de grandes dimensiones que cubría una superficie de alrededor de un millón y medio de metros cuadrados, cuyas numerosas avenidas superaban a veces los 40 kilómetros de longitud y que estaba habitada por 18 millones de personas.

Era una ciudad con desigualdad social. Unos pocos acaparaban las mayores fortunas, frente a miles de ciudadanos en el umbral de la miseria. Se vivían situaciones contradictorias en todos los campos. Por ejemplo, la ciudad ostentaba una arquitectura innovadora, pero tenía también numerosos barrios descuidados, resultado de la improvisación y el crecimiento anárquico. Asimismo, circulaban por sus calles automóviles exclusivos al lado de vehículos para el transporte colectivos deteriorados y maltrechos. En la ciudad de México se vivía en la contradicción. Es en este entorno donde el trabajo del artista sufre un cambio renovador, gran parte de los grupos seteteros desaparecieron y se fueron manifestando más y más artistas jóvenes.

Un factor importante a tener en cuenta en las nuevas propuestas artísticas a dos décadas de finalizar el siglo XX, fue el intercambio renovador que representó la llegada a México de varios artistas extranjeros en coincidencia del regreso de varios artistas mexicanos que, tras cursar estudios en Europa y Estados Unidos, se propusieron desarrollar sus actividades artísticas en México. Tal es el caso del belga Francis Alÿs (1959), de la británica Melanie Smith (1965) o del estadounidense Thomas Glassford (1963). Los artistas

que se incorporaban a su país fueron Mónica Castillo (1961), Silvia Gruner (1959) y Gabriel Orozco (1962).

A todos ellos les unía la marginalidad e indiferencia con que era acogida su obra. Todos ellos asumieron una postura radical, dando la espalda a las estructuras culturales de nacionalismo extremo, orientadas al mercado y poco abiertas a la obra que ellos proponían. Es en esa situación donde los jóvenes artistas se valen de medios y materiales alternativos para llevar a cabo sus proyectos artísticos.

No sólo hay que señalar diversidades sino multiplicación de identidades que han dado a las artes visuales de hoy una calidad cosmopolita y una energía que encuentra su paralelo en la paulatina diferenciación de los animadores culturales, en el aumento de visiones curatoriales y los nuevos públicos de arte, en la diversificación del mercado del arte, de los espacios de exposición y en el comportamiento de las políticas culturales que favorecen una visión más plural y actualizada del arte mexicano (Eder y Pandolfi, 1999).

Tras un enfrentamiento con los métodos convencionales para el arte y sus propuestas plásticas, los artistas mexicanos se encontraron con limitaciones para la exhibición de sus propuestas artísticas. Como respuesta a este hecho fueron surgiendo espacios de trabajo y reunión alternativos, como almacenes, garajes, locales o casas, donde se organizaban encuentros o conciertos. Estos espacios sirvieron también para realizar intercambios con artistas de otros países y culturas. La búsqueda de foros propios tuvo sus inicios en la agrupación llamada estridentista¹ —que tuvo entre sus miembros a Germán Cueto— que organizó eventos en espacios públicos como parques o escuelas.

La nueva generación de artistas promovió el uso de espacios propios, idóneos para aquellas prácticas artísticas innovadoras, espacios alternativos que se conocían por primera vez en el país y que pronto se convirtieron en importantes centros de encuentro y propuestas artísticas. El surgimiento de estos nuevos espacios dio pauta a las propuestas experimentales y de incorporación de materiales no convencionales inherente a la obra plástica.

¹ El estridentismo es un movimiento artístico interdisciplinario que se inició el 31 de diciembre de 1921 en la ciudad de México con el lanzamiento del manifiesto *Actual N° 1* por el poeta Manuel Maples Arce. Este movimiento no tiene una fecha de declinación precisa y se encuentran autores produciendo aún en los años 80 y 90 del siglo XX. Los artistas estridentistas conjugaban el aspecto moderno del futurismo, con la irreverencia dadá, aunque también trataron de obtener una simbiosis entre todas las tendencias de la vanguardia.

Artistas como Sofía Táboas (1968), con su obra *Lupas-maquillaje y Zapatos espectro* (ambas 1995), exponen un discurso perceptual donde construye objetos para enfatizar sus cualidades matéricas.

Las propiedades intrínsecas de los elementos que emplea como los colores del maquillaje, las vitaminas o los plásticos translúcidos, la intervención del tacto y del olfato, la imaginación completa de la percepción del olor a nuevo, la fragancia de lo cosmético y la suavidad de las formas, incitan en el proceso de recepción” (Vargas, 2001: 345).

En otras piezas realizadas por la artista, como *Azul madera* (1995), *Azul soplado II* (1997) y *Azul Acapulco* (1999), se recupera un método de realización y se crea una forma determinada que tiene como referente es el título de la obra, título que redundante en los materiales que la integran.

Azul Acapulco, por ejemplo, inclina el ánimo al goce de las piscinas, la playa, el sol, el ocio y el descanso junto al mar en aquel privilegiado puerto. La alberca se encierra en sí misma, formando una esfera que apenas se contiene. Al recuerdo, a superficie fría y vibrada del mosaico comercial azul Acapulco se vuelve térmica, invitante, paradisíaca (Táboas, 2003).

Si bien es cierto que la obra de Táboas se encaminó durante un tiempo hacia la crítica del sistema mercantilista de consumo y la creación de imaginarios de género, clase y raza, sus prioridades han cambiado. Consideramos que actualmente son la percepción y el tiempo el tejido que urde la mayoría de sus creaciones; por eso su obra borda sobre las apariencias engañosas y retoma la problemática ontológica de los materiales, en los cuales modifica la percepción del espacio y su relación con el espectador.

Las figuras epidérmicas artificiales del escultor César Martínez (1962) muestran un sorprendente excedente de las cualidades experimentales de los materiales, una búsqueda emotiva y una energía expresiva. En *Sucesos escultóricos*, el artista presenta una propuesta escultórica figurativa en la que utiliza el látex como forma que alude a una conciencia colectiva sobre la asfixia. El color y la elasticidad de las figuras de látex desempeñan un papel fundamental. En su trabajo presenta una serie de figuras que se inflan y desinflan bajo sistemas eléctricos que “en su estado estático, se pueden ver como víctimas grises del choque de calor piroclásico de Pompeya o algunos restos aplastados de un desastre técnico contemporáneo. Pero cuando se hinchan o suavizan, ondas de escalofríos saltan como chispas hacia los espectadores” (Clausberg, 2002: 2).

Experimentando un cambio de volumen, Martínez plantea esculturas inflables como polinizadoras de equilibrio, como liberadoras del encierro material, desafiando la gravedad de la escultura, su fortaleza y sus ángulos hasta desorientarlos (Martínez, 2002: 2). Así transforma la apariencia de la obra atravesando la anatomía, el tiempo y el espacio de la obra misma.

Inserta en un sentido procesual y efímero, la obra de Martínez, destaca por el uso de fuegos artificiales sobre superficies; el empleo de figuras de cera y de gelatina o chocolate comestibles con formas humanas. Esta última característica evoca a lo efímero, lo que supone una acción inmediata del público para la culminación de la obra en cuanto al proceso de concreción. En la obra *PerforMANcena: América G-latina*, (1999) el artista realiza una escultura en forma de figura humana, la cual yace sobre una mesa. Tras un discurso, el autor invita al público a intervenir la pieza —hecha con gelatina de frutas— cortando pedazos del cuerpo escultórico. (Benítez, 2004).

Otra artista que trabaja con materiales comestibles es Mónica Castillo, quién es reconocida por el empleo de materiales perecederos y degustables. Horneando pan con la silueta de su rostro (1995-1997), la artista repartió y fotografió la entrega de los mismos entre el público, obteniendo así varios niveles que constituyen la obra: el conceptual, el procesual, el material y el documental.

El uso de materiales no convencionales en las obras ya sea propiamente escultóricas o empleadas como parte de una acción o instalación, ha abierto caminos divergentes a escultura tradicional. Por ejemplo, *El nacimiento de Venus* (1995), presentada en la exposición trinacional itinerante “Triangular” (Guatemala, México y Suecia) consiste en un conjunto de figuritas de inspiración prehispánica talladas en jabón de color rosa mexicano. Mediante esta solución, Silvia Gruner propone una obra en proceso, carente por eso de una configuración definitiva, que se coloca en tiempos, espacios y culturas diferentes. Este concepto se remarca con el hecho de que el jabón fue producido con maquinaria *sueca* que la artista encontró en una fábrica de jabón en *México*.

Cuando la pieza se exhibió en la ciudad de México, las pequeñas figurillas de jabón fueron colocadas en el friso superior de las columnas que rodean el claustro del Ex convento de la Merced.² “El significado narrativo de la obra está disponible solamente como una reconstrucción de fragmentos sensoriales, que pervive —una vez desmantelada la instalación— en la memoria del espectador. Sin embargo, no pierde la especificidad histórica y material de sus componentes” (Cordero, 2001: 66).

² Edificación religiosa del siglo XVII.

A propósito de Gruner cabe agregar que a principios de los 90 crea objetos que yuxtaponen figurillas prehispánicas y fragmentos de cerámica, con artefactos domésticos contemporáneos y mechones de su propio pelo, produciendo así nuevos productos de su historia personal (Benítez, 2004).³



IMAGEN 31
PerforMANcena: América G latina. 1999
César Martínez
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 32
El nacimiento de Venus. 1995
Silvia Gruner
(Imagen recopilada de internet)

Durante la década de los 90 impera la diversidad de propuestas plásticas, aunque entre los artistas persiste un elemento común: la experimentación ilimitada mediante la creación de imágenes perceptuales. Se distingue entre ellos una tendencia a romper con los cánones académicos establecidos y los métodos tradicionales de creación. La producción escultórica por parte de los nuevos y jóvenes artistas se caracteriza por tener un alto contenido de introspección y por presentar un cuestionamiento acerca de los materiales y lo que éstos pueden transmitir en un lugar y momento dados.

La reconfiguración de los discursos del arte a fines del siglo XX en México, cumple dos funciones: la primera es la consciencia en el uso del material que los artistas hacen suyo y lo transforman en su discurso conceptual; otra es establecer un diálogo crítico entre la división política y artística, gestando propuestas que en términos espaciales y sensoriales generen un resultado que afecte de manera directa a la obra de arte y al espectador.

³ Para consultar la obra de Silvia Gruner se puede consultar la obra *Reliquias/Collares* de Cuauhtémoc Medina, Osvaldo Sánchez y Kellie Jones (México: Centro de la Imagen/FONCA, 1998).

2.2. *Los escultores mexicanos frente a un arte internacional. La década de los 90 y fin de siglo*

El desarrollo de los grupos en la década de los 70, enfrentó a los propios movimientos que la sociedad mexicana realizaba. Recordemos que estos movimientos sociales surgieron como respuesta a un sistema político nacional producto de la crisis económica y de la política de adelgazamiento que el Estado ejerció sobre el pueblo. Se erigió así una sociedad civil consciente de sus capacidades, particularmente en el ámbito político, por lo que comenzó a ejercer su opinión en la toma de decisiones importantes.

A partir de su surgimiento después del terremoto del 85, la organización de la sociedad civil habría de llegar al punto de poner en duda la credibilidad de las acciones que llevaban a cabo las instituciones oficiales en la reconstrucción de la ciudad. Es en este contexto que la configuración de la estructura simbólica y cultural mexicana cambia su organización y autogestión, dejando de lado al Estado paternalista. Al hacerlo, quedaron de manifiesto las carencias gubernamentales, jurídicas y culturales en las que el país se encontraba (Barrios, 2001). 1985 es un año de quiebre también en lo cultural y artístico: irrumpen o se multiplican lo alternativo, lo marginal, el arte joven, los materiales no convencionales, los espacios alternativos y la consciencia *del otro y de lo otro*; se configuran nuevos lenguajes y posibilidades que los artistas hacen suyos.

Con estos cambios y nuevas codificaciones en las propuestas de los productores jóvenes, surge la necesidad de readaptar los espacios de exhibición y generar una nueva configuración narrativa de la ciudad. Dos zonas muy afectadas por el terremoto, las colonias Roma y Condesa, conformarían el circuito de espacios alternativos a partir de la segunda mitad de los 80, en virtud de una reapropiación de los espacios, los materiales y sucesos que la ciudad otorgaba. Cabe decir que el antecedente de este circuito son los foros de exhibición abiertos desde fines de los 70, y a los cuales ya nos hemos referido: Centro Proceso Pentágono, La Agencia, La Quiñonera, Salón des Aztecas, El Ghetto, El Observatorio, Temístocles 44 y La Panadería.

Por otro lado, dos escenarios de discusión, el Foro Internacional de Arte Contemporáneo (FITAC) —que entre 1992 y 1997 acogió en la ciudad de Guadalajara conferencias y discusiones de destacados personajes del arte contemporáneo— y Curare —asociación de críticos dirigida por el comisario de origen israelí Olivier Debrouse (1952-2008) y aún hoy activa bajo la orientación de José Luis Barrios— fueron dos importantes espacios para la recepción y divulgación de las ideas más recientes en la práctica artística internacional.

Hay también que destacar salas como Ex Teresa Arte Actual —espacio dependiente del sostenimiento oficial desde su inauguración en 1993— que ha sido de los lugares más arriesgados en la producción de arte no objetual y, algunos años después, en 2000, el Laboratorio de Arte Alameda que gracias a la clarividencia del comisario Príamo Lozada ha realizado propuestas desatendidas por otras instituciones, privadas o públicas.

De igual modo, ha sido muy importante el papel de varios críticos y comisarios, defensores y promotores del arte neoconceptual mexicano. Nos referimos a Guillermo Santamarina, María Guerra, Osvaldo Sánchez, Ery Cámara y Cuauhtémoc Medina, nombres indisolubles del arte mexicano contemporáneo.

A fin de la década de los años 80, el arte mexicano volvió a gozar de la fama internacional que había tenido en los días del muralismo. Coincidiendo con procesos políticos que cerrarían en 1992 con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte,⁴ el Museo Metropolitano de Nueva York presentó una magna exposición de arte mexicano en 1990, que abarcaba del arte precolombino al moderno. Por su parte, hacia esa fecha Francia descubre el potencial económico de la obra de Frida Kahlo y el Grand Palais reúne una muestra del arte maya y azteca.

Pero no es sino hasta fines de los 90, que puede hablarse de consolidación. Será Osvaldo Sánchez quien desde la dirección del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil presente el arte neoconceptual internacional en México e institucionalice a los artistas locales. En 1999 exhibió la obra de Carlos Amorales, Minerva Cuevas (1975), Yoshua Okón (1970) y Eduardo Abaroa (1968). En 2000, expuso a Betsabé Romero (1963), Boris Viskin (1960), Francis Alÿs (1959), Grupo SEMEFO,⁵ Melanie Smith (1962), Miguel Calderón (1971), Pablo Vargas Lugo (1968), Silvia Gruner (1959), Diego Toledo (1964) Mónica Castillo, Yishai Jusidman (1963) y Francisco Castro Leñero (1954). En la muestra predominaron el arte objeto, el net art, las instalaciones, el video y la fotografía, aunque también participaron pintores, como es el caso de los tres últimos artistas mencionados.

Insistimos en que parte importante de estos discursos es la fundación de espacios dedicados a la curaduría, la investigación teórica y crítica del arte. Ejemplo representativo

⁴ Consiste en un acuerdo comercial regional de carácter trilateral para ampliar el mercado de bienes y servicios entre los países participantes: México, los Estados Unidos de América y Canadá. Básicamente, consiste en la eliminación o disminución sustancial de los aranceles aplicables a los bienes, y bases de cooperación en materia de servicios.

⁵ Conformado por Arturo Gallardo, Juan Luis García, Carlos López Orozco, Víctor Macras, Teresa Margolles, Juan Pernaz, el grupo SEMEFO se caracterizó por un discurso estético y artístico basado en el horror y la subversión. Para SEMEFO, la estética representó una política de trasgresión.

es Curare, espacio que nace de la oposición a los espacios oficiales de difusión y exhibición del arte, así como de la necesidad de plantear una autoridad distinta a la académica.

La importancia de este descentramiento académico revela también el estado esclerosado en que la vida universitaria, como portadora del conocimiento disciplinar del arte, se encuentra, y que entre otras cosas ha significado un estancamiento de los estudios “sistematizados” del arte en México (Barrios, 2001: 163).

Las iniciativas que el mismo Estado propuso como parte importante de los procesos de descentralización cultural se concretaron en el desarrollo de nuevos espacios culturales y artísticos en todo el país. En muchos casos, estos procesos implicaban la participación conjunta del Estado y la iniciativa privada.

El 1° de enero de 1994 entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y aparece, simultáneamente, se manifiesta el movimiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. En el mes de marzo muere asesinado el candidato a la presidencia del partido oficial, Luis Donaldo Colosio, y a partir de ese momento, parece vislumbrarse el final de un sistema político caduco que desde 1917 gobernaba el país. Todos estos hechos tuvieron un impacto en la redefinición de los discursos políticos y artísticos que se desarrollarán durante los siguientes seis años del siglo XX

En este sentido, destacan dos grupos de productores plásticos por la concepción de su trabajo y la gestión que realizan para divulgar su obra: La Panadería⁶ y SEMEFO. Haciendo uso de la *actitud* más que del *discurso* estos dos grupos expresaron su escepticismo y desencanto ante los procesos sociopolíticos que el país vivía. Desde este punto de vista, su trabajo los inserta en las tendencias artísticas propias de las sociedades globales de la información, la comunicación y el consumo.

El proceso de globalización al que el país entraba, se lograba por una serie de vientos relacionados con la democratización del espacio artístico y las nuevas propuestas que en ellos se desarrollaban. Es decir, qué elementos de orden estético, técnico y/o conceptual que tienen las obras de esta época son las que permitieron que éstas se insertaran en la esfera del arte internacional, formado de público, galerías, críticos y

⁶ La Panadería asumió como discurso el empleo desenfadado del objeto y de las creaciones artísticas. Las diferentes propuestas que en este espacio surgieron hacían uso de una estrategia que va desde el objeto tradicional (ya no sólo el cuadro, sino cualquier objeto encontrado, intervenido o modificado, pero al fin y al cabo materialmente delimitado) hasta la intervención en el propio espacio.

museos. En ese sentido, se distinguen positivamente las obras de artistas como Gabriel Orozco, que han logrado una reorganización y ajuste en la producción cultural de América Latina frente a Europa y Estados Unidos.

La obra de Gabriel Orozco esboza estas complejas relaciones entre la proyección del mundo hegemónico y la negativa a someterse a dichas expectativas del mundo hegemónico y la negativa a someterse a dichas expectativas con una peculiar fenomenología del objeto poscolonial [...]. La esculturas de Orozco se articulan en los modos de reflexión más complejos y en los lenguajes del modernismo de Europa y Estados Unidos” (Buchloh, 2005: 15).

La promoción emprendida por Osvaldo Sánchez y la presencia mundial de los museos mexicanos reposicionaron al arte mexicano en el ámbito artístico internacional. También contribuyó a esto el talento y obra de Gabriel Orozco, quien ya en los años 90 maneja un discurso plástico, visual y conceptual, con los que redescubre para el arte la cotidianidad. La obra escultórica de Gabriel Orozco entiende muy bien la necesidad de una nueva manera de hacer escultura, reclamando una praxis experimental en el plano de los materiales y los procedimientos. Las propuestas de este artista crean un vínculo entre la identidad y la transformación física y material de la obra.

En *Mis manos son mi corazón*, Orozco propone una escultura elemental constituida por un material bien conocido, el barro de ladrillo rojo, presionando y grabando sus manos en este trozo de material maleable que cobra una forma alusiva al corazón. La aparente simplicidad del gesto sobre un material de uso ajeno al arte tradicional adquiere una carga de fetichización de un objeto escultórico ya que tras la acción de hacer énfasis en el proceso de producción, impregna la obra de identidad y transformación física y material de la obra escultórica. La concepción de Gabriel Orozco sobre la escultura le permite transmutar un objeto en obra artística. El artista sale a la calle y descubre obras, imprimiendo artisticidad a objetos de uso común.

Los artistas que se despliegan en esta vertiente del arte mexicano, el cual tiene cabida y reconocimiento en el arte internacional, no producen obras con ciertas técnicas exclusivas ni tradicionales. Sus medios expresivos son heterodoxos y van desde los materiales meramente pictóricos o escultóricos hasta la instalación, ambientación, el video, el performance, y otros medios alternos. Son artistas que han roto con su pasado y lo hacen suyo, transformándolo, abriendo espacios o apropiándose de ellos, adecuando su circunstancia y la del país, pero ligados a lo que sucede el ámbito internacional.

Las producciones más recientes exigen un nuevo corte experimental, de técnicas y materiales llevados a la obra. A estos retos hay que añadir la observación de los temas y los problemas que caracterizan al mundo contemporáneo.



IMÁGENES 33 Y 34
Mis manos son mi corazón. 1991
Gabriel Orozco
Barro rojo
(Imagen recopilada de internet)



IMAGEN 35
Piedra que cede. 1992
Gabriel Orozco
Plastilina
(Imagen recopilada de internet)

2.3 La reestructuración matérica en la escultura mexicana actual

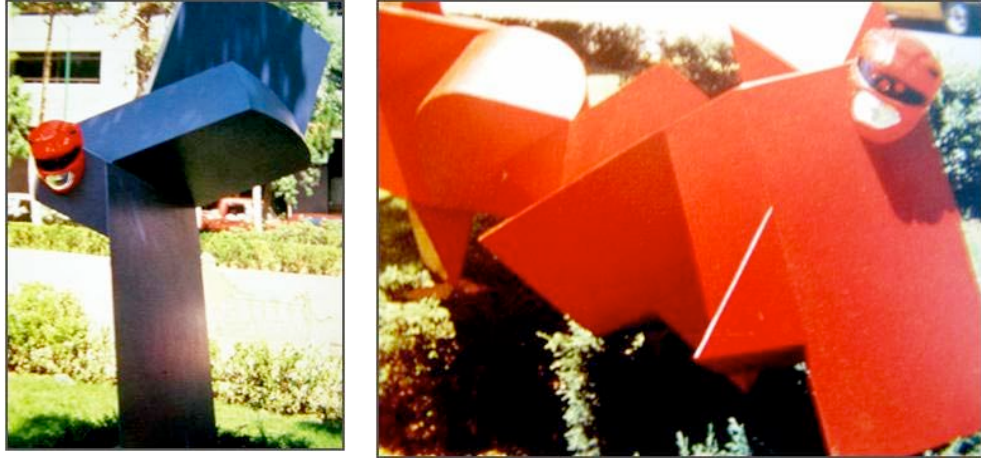
“La heterogeneidad de discursos formales libera al artista de su pertenencia a una disciplina específica, el gesto se concretiza matéricamente de manera tridimensional y se tejen vehículos entre arte y vida, entre el arte como creación y el arte como actividad cognoscitiva” (Vargas, 2001: 247). Frente a la expansión de posibilidades de la escultura, son numerosos los ejemplos de artistas que han trasgredido los distintos medios y materiales, rompiendo el modo discursivo de los soportes.

Damián Ortega (1967), para citar el primer caso, ha realizado o intervenido esculturas que generan un discurso irónico. En 1996 se apropió de las obras de Sebastián, emplazadas en una avenida de la ciudad de México. Ortega puso máscaras de los *Power Rangers*, superhéroes de una serie televisiva popular en aquellos días sobre las esculturas en metal. En 1997 llevó a cabo una obra a la que nombró *Esculturas domésticas: extensión, contención, puente y obstáculo*, que consistió en colgar sus muebles en la sala de la galería.

Otra obra importante es *Salinismo/Stalinismo*, donde logra un sentido político manipulando las palabras: el artista emplea letras de hierro para crear la palabra *stalinismo*, pero al separar la letra “t”, poniéndola en el suelo, *stalinismo* se lee como “s _ alinismo”. También por su contenido político y la trasgresión de medios es importante mencionar *América Letrina* (1997), obra en la cual da a un escusado la forma del Continente americano, de modo que plantea una crítica de la situación latinoamericana.



IMAGEN 36
América Letrina. 1997. Damián Ortega
(Imagen recopilada CONACULTA/INBA, 2001)



IMÁGENES 37 Y 38
Power Ranger. 1996. Damián Ortega
(Imagen recopilada en CONACULTA/INBA, 2001)

Por su parte, la obra escultórica de Yolanda Gutiérrez (1970), vincula la naturaleza y los objetos encontrándose en ella, huesos de animales, plantas y objetos. Su obra parece asociar formas vegetales y animales con la vida y con la muerte.

Otro artista que elabora comentarios en torno a las convenciones que conforma la vida cotidiana, es Gabriel Kuri (1970). Este artista utiliza la temporalidad en el espacio, apropiándose y modificando objetos de la vida cotidiana, como cajas de cereales, tickets de supermercado, tableros de información o carretillas de carga, manipulando materiales como la resina y la fibra de vidrio. Kuri elabora discursos sobre el sistema de vida, del consumo desmedido, del trabajo y sus convenciones u los sistemas sociales y culturales de la sociedad mexicana.

La propuesta de la artista Perla Krause (1953), oscila entre lo bidimensional y lo tridimensional, su obra se distribuye sobre el lienzo y los materiales que emplea en la obra escultórica son plomo, piedra, agua y aluminio. Almacenando agua en los recipientes metálicos mencionados, trabaja los materiales a manera de juego haciendo participar a los efectos naturales sobre la obra, como el aire o la luz y la temperatura del lugar y de la materia de sus obras. La artista recolecta elementos de la naturaleza como árboles, ramas, piedras, flores, que funde en aluminio para anular su estado perecedero.

Como mencionamos antes la obra de César Martínez (1962), incorpora el sentido procesual y efímero a sus obras, llevándolas a ser ciclo y transformación. Destaca entre sus propuestas la serie realizada en látex a manera de inflables, en la cual recurre a la figura humana para retratar nuestra condición social, cultural y biológica: vida, transformación, sobrevivencia y muerte.

En su obra *Obelisco roto para mercados ambulantes* (1991-1993), Eduardo Abaroa emplea los materiales con que los vendedores ambulantes arman sus puestos. La escultura, que hace referencia al obelisco, se apropia de los materiales del entorno urbano proletario: plástico color rosa y estructura de herrería tubular.

Otro artista que desde 1994 a la fecha ha venido trabajando con elementos tomados de entornos específicos es Diego Gutiérrez (1966). Este escultor recoge, transforma y lleva a la galería elementos inverosímiles con otro discurso. En el caso de la obra *Triciclo y velero*, por ejemplo, ensambla materiales fabricados y materia animal, y hace uso de la funcionalidad de un artefacto, insertándolo todo en el espacio galerístico. Gutiérrez ha realizado obras en las que los materiales y los objetos específicos se incluyen en un discurso avalando al objeto escultórico como actividad cognoscitiva.

Entre las piezas que conformaron la exposición de Gutiérrez “Rawhide. La verdadera historia de un cowboy”, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, se expuso un conjunto de diez becerros nonatos pequeños sentados sobre sillas mimetizadas por el color de las pieles animales, la disposición de las figuras lograba sugerir la animación de estos cuerpos, que parecían atender a una lección. En la misma exposición, la cama del artista fue exhibida volteada y acondicionada a manera de pecera, pescados de color naranja constituían una pieza escultórica en movimiento. Gutiérrez satiriza con instrumentos destinados a satisfacer necesidades cotidianas al clausurar su razón de ser e insertarlos en un sistema estético (Vargas, 2001: 346).

La obra de Edith Pons (1978), trabajada en espuma de poliuretano, resinas y esmaltes, está tratada como perfectas formas antropomorfas en las que se combinan símbolos de la animación japonesa. Su trabajo oscila entre el modernismo, el pop art y la escultura minimalista. Sus trabajos, de aspecto delicado y perfecto, tienen un acabado con pinturas automotrices, haciendo referencia a los diseños comerciales y los productos ofrecidos por los medios masivos de comunicación.

La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano)
en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007

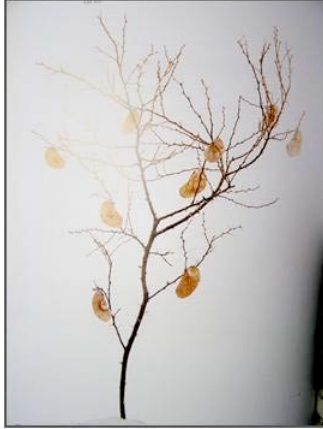


IMAGEN 39
Los frutos del árbol de corazones. 2000. Yolanda Gutiérrez
(Imagen recopilada en CONACULTA/INBA, 2001)



IMÁGENES 40 Y 41
Sin título (*Doy fe*). 1998. Gabriel Kuri
(Imagen recopilada en CONACULTA/INBA, 2001)

IMAGEN 42
Obelisco roto para mercados ambulantes. 1991-1993
Eduardo Abaroa
(Imagen recopilada de internet)





IMAGEN 43
Sin título. 1992. Diego Gutiérrez
(Imagen recopilada en CONACULTA/INBA, 2001)

IMÁGENES 44 Y 45

Edith Pons

Bacteria / Sick Fish. 2005

Espuma de poliuretano, alambre, poliéster, laca y esmalte
(Imágenes recopiladas de internet)



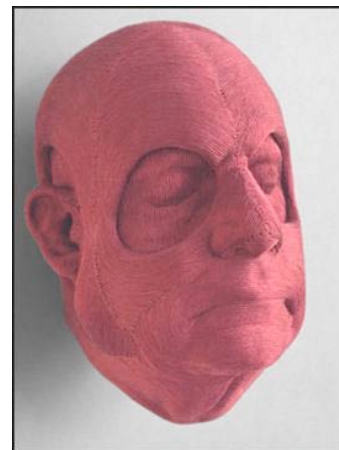
El trabajo del escultor Héctor Velásquez (1988), se ha centrado en la exploración del cuerpo como unidad de significado y el cuestionamiento de los límites de la identidad individual y la integración de los sentidos. Su trabajo escultórico entabla un diálogo con concepciones del cuerpo de otros tiempos y otras culturas.

Velásquez utiliza elementos y materiales industriales que maneja con sutileza y como eje expresivo en su proceso de investigación plástica. La serie *Cabinas* (2002) es una cabeza con los ojos cerrados o hundidos que se conecta con una boca u orejas. En esta obra el artista utiliza yeso y estambre, la pieza descompone y recompone el cuerpo en partes y crea una especie de máquina que desplaza el proceso perceptivo de la obra.

En la serie titulada *Topografías* (2003), múltiples manos se reúnen para conformar una especie de paisajes que transgrede y desafía la integridad del cuerpo humano, en el cual recalca el vínculo con el contexto natural de la materia (estambre). Con una ligera alteración de gestualidad, interrelación y color, el artista reconfigura el lenguaje escultórico, evocando emociones aparentemente opuestas de deseo e identificación. “La combinación de las técnicas, en la obra de Velásquez, y su digresión en los métodos escultóricos convencionales establecen una relación distintiva, con el tiempo, la historia y el mito” (Cordero, 2007: 14).

Desde el año 2002, el artista emplea moldes, además de combinar el modelado de la figura humana con un trabajo de estambre. Esta técnica proviene de la plástica del pueblo huichol, maestro en representar su universo a través del textil. “La disposición significativa de la línea que define su técnica establece y fortalece una correspondencia conceptual entre la escultura, el dibujo y la escritura” (Cordero, 2007: 17).

De 2002 a 2007 Héctor Velásquez desarrolló el proyecto “Xipe Totec”, en el cual reúne de manera compleja los elementos arriba mencionados. Velásquez retoma el tema prehispánico y lo reinterpreta desde una visión actual, trasladándolo a un plano cosmológico en el que refleja la identidad de las personas que lo rodean, de tal manera que el *yo* se ve reflejado en el *otro* y se refleja la importancia del *otro* en la identidad del *yo*. Así, esta obra escultórica advierte una reformulación en su materia adquiriendo múltiples manifestaciones que confirman el polisémico vocabulario conceptual y formal que tiene la producción escultórica actual.



IMÁGENES 46 Y 47
Héctor Velásquez
Cabina 4. 2002 / Retrato. 2003
Yeso y estambre
(Imágenes recopiladas
de Galería “Terreno baldío. Arte”)



IMAGEN 48
Héctor Velásquez
Topografía. Paisaje 5. 2003
Yeso y estambre
(Imagen recopilada
de Galería "Terreno baldío. Arte")

Lo que debemos advertir acerca de las más recientes manifestaciones escultóricas, es que los artistas generan nuevas alternativas materiales y conceptuales, influidas por la problemática económica, social y cultural del país y el mundo contemporáneo. Respecto a la reconfiguración del arte Argüello comenta en *El arte actual en México, 2006*:

Algunas de sus principales características [del arte actual] son: antirrenacentista y antimoderno; disarmónico, informal, practicante, acaso, de un nuevo ilusionismo (tecnológico); efímero, antisolemne, que suple la representación por la presentación; materista (que rechaza el uso de los materiales nobles de la tradición y emplea, en cambio, sangre, cabellos, semen, hielo, cera, plásticos comerciales, etcétera); crítico de la belleza eurocentrista; que juega con distintos aspectos de "la muerte del arte"; que une arte y política con ironía y burla; que cuestiona "el compromiso" de antaño o "la misión" que le adjudicaron al arte los artistas de las llamadas vanguardias (Argüello, 2006).

Los artistas mexicanos contemporáneos ya no producen obras con ciertas técnicas exclusivas ni tradicionales. Los medios expresivos son de diversa índole; a lo largo de cuatro décadas, los artistas han abierto su propio espacio adecuándolo a su cultura y necesidades. Los materiales que utilizan son una herramienta que significa el tiempo en el que vive: el artista experimenta con todas las técnicas para elaborar un discurso conceptual y experimental.

En efecto estamos en la época de las reestructuraciones de lo ya visto y lo ya sentido, pero como predijo Duchamp hay que imponer sobre el ritmo acelerado de los modernismos la sensación de retardo. Mirar de nuevo y descubrir qué es aquello que existe en la ausencia, qué propuesta brilla apenas en la penumbra de lo que creemos haber conocido, cuál es el secreto de la imaginación contemporánea que saca de la nada y la aridez, una reelaboración de los significados de la creación que va llenando de sentido al mundo hostil, violento y depredado que cierra el milenio (Eder y Pandolfi, 1998).

La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano)
en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007

En México, a partir del año 2000 al 2006, han sido años de nuevas crisis y nuevos enfrentamientos políticos, económicos y culturales tanto nacionales como extranjeros. La diversidad y multiplicidad de indentidades que han atravesado las artes visuales de hoy, se han realizado con un calidad cosmopolita; el aumento de visiones curatoriales, los nuevos públicos del arte y la diversificación en el mercado de las obras artísticas contemporáneas, han favorecido en lograr una visión más plural y actualizada del arte mexicano.



IMÁGENES 49 Y 50
Javier Marín
Esculturas en resina
(Imágenes recopiladas de internet)

Capítulo 3

***Propuesta escultórica personal.
La teoría llevada a la práctica***

Materiales industriales como medio escultórico

Hoy día la industria irrumpe en el campo de la producción artística, de una manera que no se hubiera imaginado apenas hace poco tiempo. El resultado de esta irrupción representa una insólita novedad de innegable valor estético.

Ejemplo de esto es la propia ciudad de México actual, símbolo de industrialización y centralización; así como de un crecimiento incontrolable que intenta adecuarse a las condiciones ambientales, sociales, culturales, políticas y económicas de nuestro tiempo. Producto de esta situación, los artistas mexicanos contemporáneos —en particular quienes residen o llegan a la capital— sostienen un diálogo entre la industria, la tecnología, el concepto del nuevo objeto utilitario y no utilitario, la materia y el arte.

Así, desde hace al menos cinco décadas ponen un énfasis en la experimentación y en la necesidad de plantearse cuestionamientos acerca de la funcionalidad del sistema social, aportando nuevas posibilidades en el manejo del espacio, enfatizando la importancia en la unicidad del objeto y alardeando su relación con otros elementos. Todo esto ha permitido conformar un nuevo sistema de tiempo, espacio y volumen que da lugar a un nuevo léxico formal en las propuestas visuales de su tiempo.

La ciudad se ha convertido hoy en un tema explotable para el artista. Sus proposiciones, como hemos visto en los capítulos anteriores, oscilan entre los objetos escultopictóricos emplazados dentro del ámbito urbano y cuya contemporaneidad es sólo formal (la “Ruta de la amistad” en la ciudad de México), la parafernalia electrónica (la Torre cibernética en Jalapa), las esculturas de humo o inflables de polietileno, espuma de extintor y otros eventos con un carácter más conceptual que específico.

Se trata, por supuesto, de una regeneración y adaptación de los materiales y de las posibilidades que la ciudad ofrece para transformar y revitalizar la semiótica de los objetos, cuya finalidad es conformar nuevos conceptos de temporalidad y espacio a través de la obra artística. Los medios técnicos y los materiales de realización pueden ser tan simples o tan complejos como la propuesta lo exija y los recursos lo permitan. La cuestión es que la finalidad a que responde la propuesta se cumpla satisfactoriamente mediante la práctica estética y la búsqueda incesante de la técnica y los materiales que permitan a representar nuestra situación actual.

En este capítulo abandonaré la tercera persona para hablar, desde *mí*. Abordaré, pues, los procesos conceptuales, materiales y técnicos que me condujeron a realizar la serie “El ser industrial”, citada en el subtítulo de este documento. A lo largo de esta investigación he mencionado algunos de los artistas que dieron pauta y seguimiento a la

utilización de materiales que se utilizan en la construcción y desarrollo urbano la ciudad; además de haber expuesto algunas de las propuestas escultóricas con las que tuve un acercamiento profesional/personal, del cual surgió una motivación para utilizar materiales industriales en mi propuesta escultórica.

Para el desarrollo de este capítulo presentaré, primeramente, el camino que tomé para llegar a conceptualizar “El ser industrial”; después referiré el proceso técnico que demandaron las piezas de la serie, la utilización y manejo de los materiales y las herramientas utilizadas; y terminaré haciendo una descripción de cada una de las doce esculturas que componen la serie.

3.1 Descripción del proyecto “El ser industrial”

A partir de 1998, tras un enfrentamiento personal con la ciudad y un primer planteamiento tridimensional que se ayudara de los elementos y materiales urbanos para desarrollar una propuesta escultórica, me encontré seducida por el concreto armado. Su aparición en México coincide con la expansión urbana, y su crecimiento es posible gracias a su relativa facilidad de manejo y a la rápida industrialización del cemento y de la varilla, factores que abatieron los costos de producción. El concreto armado suplió totalmente los antiguos métodos constructivos en muy poco tiempo transformando la imagen de la ciudad.

A pesar de la flexibilidad de este material y de su disposición en la urbe (tema que me seduce llevado a la obra escultórica), me vi imposibilitada de encontrar el medio que representara realmente la conjunción materia, urbanización e industrialización y la representación creativa de la misma. Trabajando con el yeso como materia primordial para aludir a las grandes cimentaciones mexicanas, y aprovechando el tono grisáceo que abunda en la ciudad y en su gente, el material propuesto rebasaba el peso, la gravedad y apariencia que necesitaba, aunque aportaba dureza y tenacidad a las piezas.

Aun así, el proyecto de investigación de materiales y la conjunción de industria-arte quedó inconclusa. No fue sino hasta 2003 cuando comencé a trabajar como escultora en la industria de los efectos especiales para cine y televisión. En este campo conocí materiales que cumplían las características que buscaba. También aprendí a maniobrar materiales altamente tóxicos y volátiles con los que se enfrentan día a día los trabajadores industriales; visité fábricas con hornos inmensos donde laboraban personas con jornadas de 15 a 20 horas; descubrí que albañiles, obreros, carpinteros y constructores se adecuan al cambio industrial y utilizan con maestría materiales como la espuma de poliuretano, el látex y las resinas en todas sus ramas, ayudando a construir el presente y el futuro de la ciudad.

Con sorpresa aprendí que muchos de estos materiales son el relleno de paredes que sostienen edificios enteros, o se convierten en pisos para oficinas, elementos de decoración en el interior de bancos, restaurantes, hoteles y bares. Asimismo, se emplean en la elaboración de piezas automotrices, de motocicletas o embarcaciones pesqueras, y pueden ser la materia de que están hechos recipientes para todo uso. Aclaro que mi labor profesional me permitió ver la subsistencia de los materiales convencionales —como los metales— que también empleo en mi obra.

Al tiempo que investigaba los materiales, no perdía de vista que también los artistas contemporáneos experimentaban la riqueza que ofrecen los materiales industriales. Ejemplo claro son Gabriel Orozco con la obra *La DS* (1993), César Martínez con el proyecto “El imperdurable mente presente” (2000), Eduardo Abaroa con *Obelisco roto para mercados ambulantes* (1991-1993), y ahora Javier Marín con su serie de esculturas de resina rellenas de amaranto (2005). En todas estas propuestas se emplean materiales sustraídos de la industrialización e incorporan un sentido procesual y efímero que lleva a la obra a ser ciclo y transformación. Esta última nota alude al devenir de la ciudad de México.

“El ser industrial”

Con “El ser industrial” planteo una liberación del entierro material y corporal en que nos hemos encontrado muchos de quienes trabajamos con la escultura corpórea y figurativa, utilizando como herramienta de expresión los materiales industriales. Me refiero a la necesidad de transformar la gravedad de la escultura y su fortaleza contrarrestando su aparente dureza con la fragilidad para reflejar el momento social, económico, político y profesional al cual nos enfrentamos hoy.

Recurriendo a un cambio estructural, planteo esta serie de 12 esculturas de gran formato- escala humana (cada una, dispuesta en diferentes posiciones dentro del espacio de la galería o museo), utilizando la espuma de poliuretano en sus diferentes tipos, olores y espesores, la resina, el látex, la tela y el estambre. Como se advierte, sustraigo estos materiales de su contexto ciudadano industrial para transformarlos en símbolo de la nueva valorización estética del objeto y de la obra escultórica. Pretendo, pues, reflejar la crisis del diálogo entre la industria, la ciudad y el quehacer artístico contemporáneo.

“El ser industrial” es una metáfora del momento histórico social que vivo, y que se caracteriza porque la ciudad —la ciudad de México— luce inquebrantable, aun viviendo una aglomeración de personas, vehículos, comercios legales e ilegales, todo lo cual origina una inversión en el sistema de valores de los individuos.

Con este proyecto pretendo aislar los objetos del entorno para centrarme en el principal protagonista de estos cambios; el ciudadano del “México de la esperanza”. Es éste personaje que, luchando día a día por su sobrevivir, se olvida de convivir con su medio y, aunque tiene sueños, queda estancado, pierde batallas y gana créditos hipotecarios de por vida quedando lisiado por la lucha ardua de la adecuación de sus medios y materiales para la construcción de un mejor sistema gubernamental, laboral y educacional.

Con el proyecto me atrevo a mostrar al protagonista de *mi* ciudad, me muestro *yo misma* como persona. Los “seres industriales” que integran la serie son mi propio reflejo, como yo lo soy de ellos. Con esta búsqueda me acerco a un diálogo más intenso entre la modernidad industrial, la comunicación artística visual y mi sociedad. Este diálogo es posible a través de materiales ciudadanos convertidos hoy en elementos escultóricos.

3.2 *Procesos y materiales*

Medidas de prevención. Antes de comenzar a explicar el proceso debo comentar que se deben de tener ciertas medidas básicas de protección personal, ya que algunos de los materiales con los que se realizó la serie son tóxicos. No es necesario abundar en estas medidas, basta con enunciarlas en los siguientes términos:

Condiciones del lugar de trabajo

- Accesos amplios (anchos y altos)
- Iluminación natural suficiente
- Iluminación eléctrica suficiente
- Ventilación natural suficiente
- Ventilación por medio de ventilador o extractor de aire
- Instalaciones eléctricas y sanitarias en estado óptimo
- Taburete o escalera con base
- Herrajes y repisas para los materiales, las piezas y las herramientas

Equipo para el escultor

- Ropa cómoda para uso rudo
- Delantal u overol
- Zapatos antiderrapantes
- Mascarilla con filtro
- Lentes protectores
- Guantes

El proceso técnico. Para realizar cada obra una vez elegido el tema, se comienza por esbozar la pieza teniendo en cuenta las medidas y si se quiere representar a un hombre o una mujer. Después se realiza una estructura de alambón y rejilla de metal, moldeando la figura deseada. Esta estructura se fija para trabajar sobre ella.

A partir de la estructura anterior se procede a modelar la pieza, colocando encima de la rejilla el material moldeable (barro, plastilina o cera). Utilizando las herramientas adecuadas para el modelado —es decir, gasas y cuchillas—, se obtienen los detalles corporales deseados en cada figura.

Una vez modelada la figura, comienza la obtención del molde. Para ello, se aplica una capa de vaselina o desmoldante a la pieza modelada y después se le van colocando las vendas de yeso que endurecerán y formarán el negativo de la pieza. Las vendas de yeso se cortan a 30 cm de largo, se doblan a la mitad a lo largo y se apilan en una mesa; se toma cada venda y se remoja en una cubeta con agua a temperatura ambiente (si el agua que se va a utilizar para mojar las vendas de yeso es demasiado fría, el fraguado será muy lento; si es demasiado caliente fraguará enseguida).

Ya que se han remojado las vendas, se exprimen y se estiran para ser colocadas sobre la escultura modelada. Se van poniendo una cada vez empezando por la parte superior. Hay que tener en cuenta que el molde tendrá dos partes, una anterior y una posterior, por lo que al colocar las vendas debe preverse este requerimiento. Es por esto que imagino que la escultura modelada tiene un trazo longitudinal que la divide en dos, a fin de completar primero la parte anterior.

Cuando esa primera parte ha fraguado, se aplica una capa de vaselina en toda la orilla antes de iniciar la colocación de las vendas en la sección posterior de la escultura modelada. La vaselina evitará que las vendas de una parte se adhieran a las de la otra, por lo que su adecuada aplicación es esencial para retirar fácilmente las dos partes del molde. El fraguado oscila entre 20 y 35 min.

Las vendas se yuxtaponen para crear un caparazón grueso y resistente. Se pueden colocar vendas que crucen para dar más agarre al molde. Hay que ser cuidadosos al colocar las vendas de yeso mojadas, ya que mientras más se estiren al colocarlas en la pieza, se obtendrá un mejor registro del modelado.

Una vez que las dos partes del molde fraguaron comienza el procedimiento de apertura de molde. Para la apertura se utilizan varios desarmadores planos que se introducen entre la unión de las dos partes del molde, cada desarmador se debe de colocar en diferentes partes de la unión del molde con el fin de abrirlo.

Haciendo palanca con nuestro propio cuerpo y el cuerpo de la escultura, se jalan los desarmadores de manera que el molde se separe y podamos introducir las manos poco a poco hasta despegar las dos partes del molde. En general prefiero despegar primero la mitad correspondiente a la parte delantera, la cual coloco cuidadosamente en el piso. Enseguida despego la otra mitad. En realidad es fácil despegarla porque tuve la precaución de aplicar suficiente vaselina o desmoldante. De no haberlo hecho así, tendría que usar demasiada fuerza y podría dañar el molde.

Separadas las dos partes y colocadas en el suelo, se debe de aplicar una capa más de vaselina (se puede aplicar con brocha o con las manos) en la superficie interior de cada parte que, ya engrasadas, se ensamblan teniendo cuidado de lograr una unión perfecta. Enseguida se cierra el molde enrollando varias vendas alrededor de todo molde. Las vendas deben colocarse de manera que presionen las dos partes.

Durante el ensamblado de las piezas debe dejarse un hueco, ya sea en la cabeza o en la planta de los pies, por el cual se vaciará la espuma de poliuretano. Usualmente apoyo el molde en la pared y lo aseguro para garantizar un buen vaciado y que cuando espume el contenido no derribe o mueva el molde.

Una vez colocado y asegurado el molde, separamos las cantidades de espuma en dos contenedores de plástico o palanganas diferentes. La espuma de poliuretano utilizada en esta serie es la espuma para vaciado que se compone de dos elementos, poliol e isocianato, mezclado en una proporción 50-50%. Cuando esta mezcla endurece se logra una consistencia resistente y una textura áspera.

Para comenzar el proceso de vaciado, como ya lo mencioné, se deben separar poliol e isocianato en la misma cantidad. Una vez divididos el isocianato se vierte en el contenedor del poliol y se bate un aspa para batir montada en un taladro. Los componentes se integran en un lapso de 20 a 30 segundos. Es esta mezcla resultante lo que vacía al molde. Esta acción debe realizarse rápidamente ya que la mezcla espuma por minutos y corre el riesgo que no llegar a introducirse por completo en el molde y se espume en el envase.

Cuando la mezcla cae al fondo del molde comienza a espumar. Es importante tapar el hueco de entrada para obstruir la salida del aire: así la espuma que va creciendo dentro del molde se comprime mucho más y es probable que el registro de la pieza quede mucho mejor. Para tapar el hueco empleo una bolsa de plástico. Ya que la espuma endureció, se debe dejar reposando el molde vaciado unos 20 minutos, pasado este tiempo se procede a quitar venda por venda.

Utilizando desarmadores y agua, se van arrancando las vendas hasta llegar a la pieza en espuma en bruto. La pieza tiene un color amarillo o crema claro. Después, dependiendo de los acabados que se desee tener, es que se procede a lijar la pieza de manera manual o con lijadora eléctrica y a recortar la rebaba de la unión. Después del lijado se debe aplicar un sellador a base de agua sin diluir. Éste se aplica por todo el cuerpo con brocha y se deja secar durante 20 min.

Una vez que se ha secado la pieza, se le cubre con ultracal, plastilina epóxica o látex, según el plan de trabajo. La mayoría de las piezas de la serie “El ser industrial”, tienen una capa de ultracal. El ultracal es un cemento cerámico que puede o no ser horneado y es de alta resistencia; se aplica directamente sobre la pieza en una mezcla con agua en proporción de 3 cantidades de agua por una de polvo cerámico. La mezcla que se obtiene es manejable y es posible darle texturas con esponja seca o herramientas para modelado.

El ultracal se deja fraguar 30 min aproximadamente antes de darle el acabado a la escultura. Para colorearla se puede usar pintura vinílica, pigmentos o aerosoles. Utilizo las tres opciones dependiendo del efecto que busque. Para colocar tela o estambre aplico muy cuidadosamente pegamento para alfombras a fin de adherir con suficiente firmeza la tela o el estambre. El pegamento seca en unos minutos. Los agregados que llevan las esculturas fueron tejidos o cosidos a mano; y los pequeños toques de pintura que llegan a tener los apliqué con pincel.

Explicaciones complementarias. Hay que señalar que la espuma de poliuretano es un material maleable que cuenta con diferentes densidades y reacciones químicas, necesita de un molde para ser vaciado y un tiempo de curado. La primera fase para la elaboración de la escultura es el modelado:

1. Se construye una estructura sólida y sobre ella se coloca el material moldeable (barro, cera, plastilina). En algunas piezas, el molde es sacado de personas, es decir, se hace una impresión con vendas e yeso del cuerpo del modelo.



Elaboración de la estructura de alambón y malla “de plafón”.

2. Los moldes se pueden trabajar con distintos materiales flexibles. En esta serie utilicé vendas de yeso para dar dureza y mayor rapidez al fraguado y al tiempo de vaciado. El molde se abre en dos partes y, ya separado del positivo, se aplica vaselina o jabón como agente desmoldante en el negativo. Una vez cubierto de vaselina se colocan juntas las dos partes que componen el molde y se cierra con vendas, ejerciendo presión para que el cerrado del molde embone perfectamente y no se pierda material al vaciarlo.

Después de construido el molde, comienza el proceso de vaciado de la espuma de poliuretano

3. Se mezcla la misma cantidad de isocianato y polioli. En mi obra utilizo la espuma rígida que requiere esta proporción. Hay otros tipos de espuma que requieren otras proporciones. Se puede consultar un manual al respecto.
4. Los elementos químicos se baten a alta velocidad durante unos segundos y se vacía la mezcla al molde previamente engrasado.

Después de entre 20 y 40 minutos, la pieza se endurece y se puede abrir el molde.

5. Quitando venda por venda, pues no es posible abrir el molde por la rigidez del material, se obtiene una pieza en bruto de espuma rígida.
6. Ya teniendo la pieza en bruto se procede a darle los acabados, ya sea que encima se coloca ultracal para un acabado más limpio, o se le coloca color con brocha o pincel de aire, o se aplica látex o resina, o en algunas ocasiones algunas piezas llevan tela cosida, tejido o estambre



Elaboración del molde.
Se aplica plastilina sobre la estructura.



Elaboración del molde.
Después de modelar la pieza se obtiene el molde.

7. Ya teniendo la pieza en bruto se procede a darle los acabados, ya sea que encima se coloca ultracal para un acabado más limpio, o se le coloca color con brocha o pincel de aire, o se aplica látex o resina, o en algunas ocasiones algunas piezas llevan tela cosida, tejido o estambre.
8. El siguiente paso es el montaje de la pieza, ya sea que vaya parada sobre el suelo, instalada sobre la pared o sobre el techo.
9. El último paso es sacar fotografías de la obra para tener un buen archivo de imagen fotográfica de todos los ángulos de la pieza.

Vaciado de la pieza.



Vaciado de la pieza.
Sujeción del molde.



Vaciado de la pieza.
La mezcla debe vaciarse rápidamente.

La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano) en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007



Obtención de la pieza.
El color crudo es amarillo. Se aplican distintos materiales o color como acabado.



Trabajo sobre la pieza.
Sobre los acabados se pueden dar toques de luz o detalles en color.



Pieza que se va cubriendo de negro.

Sesión fotográfica.



La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano)
en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007

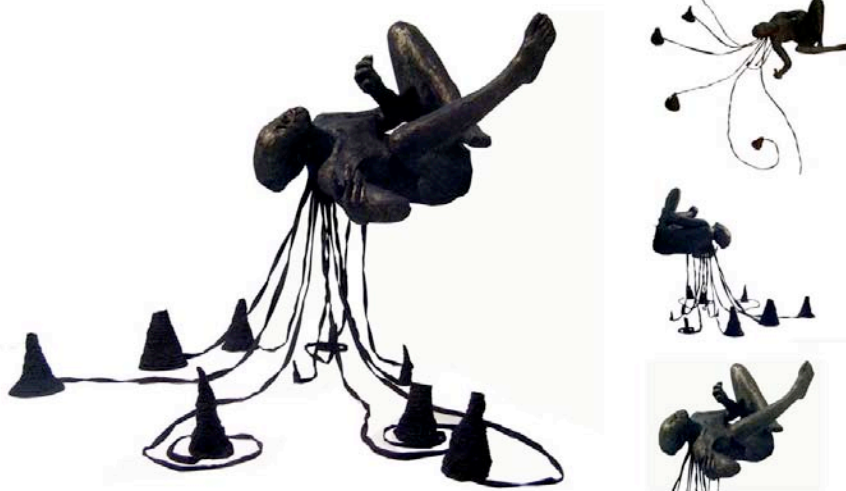


Propuesta de montaje.

3.3 Obra terminada

Ficha 1

- Título: *Ambulante*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2008
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, tela y encaje.
- Dimensiones: 120x200x400 cm.
- Peso: 10kg.
- Descripción de la pieza: El tema de esta escultura es el ambulante en la ciudad de México. Para mí, el comercio informal es una viuda negra que seduce y atrapa con sus promesas de ser igual o mejor que el producto vendido. Esta pieza se monta a la pared y de la espalda le salen las tiras cosidas que se colocan en el piso y se enrollan formando cucuruchos negros. El cuerpo de la pieza tiene un acabado de tela de encaje.



Ficha 2

- Título: *El próximo viaje*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2007
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, estambre y tejido a gancho.
- Dimensiones: 130x115x200 cm.
- Peso: 8 kg.
- Descripción de la pieza: *El próximo viaje* se refiere al proceso del habitante de clase media de la ciudad que, pretendiendo “tejer” su camino, siempre se topa con obstáculos. La obra alude, pues, a la imposibilidad de desarrollar proyectos o propuestas para el futuro. La actitud del personaje muestra la insistencia con que el habitante ciudadano quiere ir y mirar más allá tejiendo y forjando un camino. La pieza se monta de espaldas al público y se coloca frente a un muro que simboliza los obstáculos. Su cuerpo está cubierto por estambre y de la parte de abajo le sale un tejido en gancho que se coloca en el piso.



Ficha 3

- Título: *Salvador*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2008
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, ultracal y cadena.
- Dimensiones: 145x80x60 cm.
- Peso: 7 kg.
- Descripción de la pieza: Esta pieza debe de ir montada de una cadena que va del techo, quedando suspendida aproximadamente a 20 cm del suelo. El tema consiste en la esperanza de creer en un salvador de la humanidad, de nuestras vidas y de la economía o política del país. *Salvador* ejemplifica todas las religiones, sectas o tipos de esperanzas a las que un ciudadano se acerca para librarse de su estrés, de su trabajo, de su vida cotidiana. La pieza se muestra colgada porque la fe no tiene cimientos racionales.



Ficha 4

- Título: *El todo equivalente*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2008
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, flores y plantas de plástico.
- Dimensiones: 167x1.50x85 cm.
- Peso: 16 kg.
- Descripción de la pieza: Esta escultura la componen dos piezas que están unidas por la cabeza, representa a dos mujeres, como símbolo de la creación. Sus cuerpos están cubiertos por plantas y flores artificiales que representan la “naturaleza creada”; es decir, todo aquello que el hombre construye y que se aleja completamente de un equilibrio con la naturaleza original. La obra propone que la electricidad, los materiales industriales, los automóviles, la contaminación se asumen como elementos de la cotidianidad, se aceptan como naturales, se vuelven el entorno ciudadano. El hombre de la urbe, el ser industrial, no se cuestiona el origen de los mismos ni concibe una vida sin ellos.



Ficha 5

- Título: *Distancia partida o la tierra prometida*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2008
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, tela y plástico.
- Dimensiones: 160x200x85 cm.
- Peso: 7 kg.
- Descripción de la pieza: Esta pieza toca el tema de los mexicanos que se quedan en espera de los que se van a Estados Unidos a trabajar. Se refiere a esa larga y truncada espera de los seres queridos y la idealización de lo que no se tiene o no se conoce. La escultura representa a una mujer que lleva algunos estigmas representados en rojo; en su mano derecha tienen un plástico que envuelve una tela roja que sale del suelo formando tres “islas” con borde de plástico; el último pedazo de tela tiene una fina rajada que deja ver parcialmente el plástico estampado. Esta pieza simboliza la vida y la muerte: la vida porque al dar a luz, la madre sufre una herida en sus genitales para poder expulsar al bebé de su interior; y la muerte porque, generalmente, los ojos, boca y otras partes del cuerpo de un cadáver son cosidas para su presentación en el féretro. Esta pieza, entonces, representa la huída, las esperanzas, la vida y la muerte.



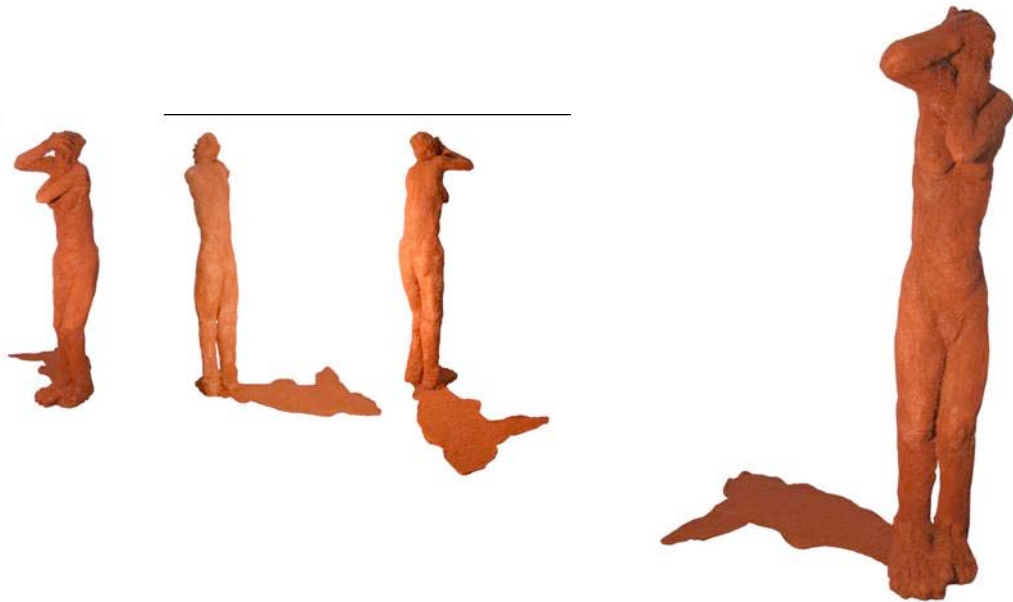
Ficha 6

- Título: *Ambiciosa digestión*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2007
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, ultracal, tela e hilo.
- Dimensiones: 90x200x200 cm.
- Peso: 6 kg.
- Descripción de la pieza: Esta pieza representa la evolución del hombre en la ciudad, su rápido crecimiento y adaptación; su trasgresión de espacio y vida; la deformación de sus alimentos, de su aire y su readaptación a los medios. Representa también sus propuestas de cambio y su expansión física y espiritual.



Ficha 7

- Título: *La orden de aprehensión*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2007
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, ultracal y estambre.
- Dimensiones: 120 x 120 x 60 cm.
- Peso: 7 kg.
- Descripción de la pieza: Esta escultura también está realizada bajo la misma técnica que la llamada *El próximo viaje*. Su tema se refiere a la inseguridad en las ciudades.



Ficha 8

- Título: *La epidemia*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2007
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman.
- Dimensiones: 180x66x120 cm.
- Peso: 12 kg.
- Descripción de la pieza: Esta pieza representa a un hombre gordo que pende del techo y mira hacia abajo. El tema es la obesidad mexicana, declarada “epidemia” en 2005 por los servicios de salud pública del Distrito Federal. Está colgada porque no tiene lógica que una enfermedad de sobrepeso se contagie.



Ficha 9

- Título: *Ser industrial*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2006
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, tubo y placas de acero.
- Dimensiones: 240x70x57 cm.
- Peso: 4 kg.
- Descripción de la pieza: Esta escultura, que da nombre la serie, representa a aquel que respira aire contaminado, utiliza cosas y materiales sintéticos, trabaja en fábricas y consume productos procesados. Es el ser que cuelga de un muro esperando lo que las multinacionales le propongan para su vida. El espacio que hay entre sus piernas tiene que ver con los silencios en el trazo escultórico, pero también con la ausencia de pausas en una ciudad que va acabando con la salud de quienes la habitan y su entorno.



Ficha 10

- Título: *Siempre que te espero*. De la serie “El Ser Industrial”.
- Año: 2006
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman y estructura de acero.
- Dimensiones: 180x66x120 cm.
- Peso: 6 kg.
- Descripción de la pieza: Representa a una mujer sentada a la espera de su destino. La pieza es una crítica al sistema machista mexicano en la que las mujeres son protagonistas principales de la acción desigual de la sociedad. *Siempre que te espero* ejemplifica la creencia de que una debe de aceptar su destino porque así lo decidió la sociedad, la religión, la política o el género. La escultura hace un llamado a la sociedad a no permanecer en espera de algo, sino que se debe actuar.



Ficha 11

- Título: *Citadina de mi corazón*. De la serie “El Ser Industrial”.

- Año: 2005
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, tubo y placa de acero.
- Dimensiones: 170x43x58 cm.
- Peso: 4 kg.
- Descripción de la pieza: Esta escultura representa la estética del habitante del Distrito Federal, que hace adaptaciones a conceptos propios y extranjeros. Así, en una suerte de estética híbrida, crea peinados y tonos de piel. Un sello recurrente en esta serie es el tocado de la cabeza de las esculturas, que representa el uso de gel en los jóvenes que habitan en el Distrito Federal. Esta práctica los hace escultores anónimos de su estética personal. Esta pieza no tienen ningún tipo de acabado externo, únicamente toques de pintura y pigmentos tierras.



Ficha 12

- Título: *Inmaculada resistencia*. De la serie “El Ser Industrial”.

- Año: 2005
- Materiales: Espuma de poliuretano Hunstman, tubo y placa de acero.
- Dimensiones: 170x50x65 cm.
- Peso: 4 kg.
- Descripción de la pieza: Es un homenaje a la resistencia de cada uno de los habitantes de la ciudad, a todos aquellos que integramos la capital del país y resistimos los avatares de la existencia cotidiana. La pieza exalta cómo sobrevivimos al aire contaminado, a la burocracia, a los créditos bancarios, a los problemas laborales y a todo aquello que construye nuestro presente. Como la anterior, esta pieza no tiene acabado externo, sólo toques de pintura y pigmentos tierras.



3.4 Análisis formal y descriptivo de tres obras de la Serie

Primera obra: *Ambulante*



- Descripción material y formal

Escultura realizada bajo la técnica de “molde en vivo” o *life cast*, la pieza es un vaciado en espuma de poliuretano, recubierto con una capa de ultracal, pintura de agua y tela negra de encaje sobre la piel. De la espalda de la figura salen varias tiras de tela negra cosidas a máquina cuyas terminaciones se enrollan formando cucuruchos que se colocan al piso. La tipología es *bulto redondo* y la figura debe ser colocada al muro a una distancia del piso de 1.5 metros. La espalda debe quedar hacia el piso y las tiras negras deben estar distantes 20 cm unas de otras y 50 cm de la figura.

La pieza representa una mujer que evoca la muerte por su color negro, que atrae al espectador con su cuerpo cubierto con tela de encaje. Se vuelve seductora e intrigante porque de su espalda salen tentáculos que dispone en el suelo a manera de engaño para atrapar a quien la vea. La disposición de la escultura en el espacio a manera de persona que escala o trepa peldaños. Uno de los brazos de la figura se levanta mostrando el dedo índice de lo que representa su mano derecha, intentando señalar al observador.

- Análisis estético y estilístico

El cuerpo trabajado en esta escultura ha sido modelado de forma naturalista y existe una evidente idealización en el tratamiento de la anatomía. La superficie llena de

textura, la colocación de la tela en la piel y en el dorso de la misma, le da matices oscuros y opacos que realzan la belleza anatómica del cuerpo escultórico. La figura femenina, delicada y poderosa, presenta una actitud ajena al dramatismo de la composición. Hay un gran dinamismo en la composición que subraya lo rítmico de la escena, los cucuruchos dispuestos en la tela dan a la escultura un equilibrio visual que a pesar de que la figura más importante pende de un muro, el movimiento que producen los cucuruchos de tela colocados en el piso ayudan a equilibrar la composición y permiten una mejor apreciación de la obra.

La diferencia tonal entre el color de la figura preponderante y la figura que se forma en el suelo con las telas, crea ritmos espaciales que, basándose en las diferencias de matiz y brillo, representa una estructura rítmica. La periodicidad en esta pieza también, que se manifiesta en la colocación de estos cucuruchos de tela sobre el piso, regula la presencia en el espacio de los elementos e implica repetición. Esta repetición tiene una cualidad dinámica en la obra, asumiendo los principios de diversidad, jerarquía y orden entre los elementos rítmicos.

La figura que representa el cuerpo de una mujer juega un papel importante en la obra, es el elemento de mayor peso visual, ya que sus formas irregulares y la textura, ayudan a que la forma aporte tensión a la composición. La pieza escultórica está pensada y realizada de una manera asimétrica, ya que la simetría es el equilibrio axial y puede resultar estático y cansado. Por el tema tratado, esta pieza requiere tener bastante movimiento, debe parecer inestable en su disposición por tener juego con el espacio, y un ritmo desigual. El esquema compositivo de esta obra está pensado para ser una composición triangular.

- Significado de la obra

La escultura corresponde a una necesidad personal de trabajar con el tema del ambulante en México y las repercusiones visuales, económicas y de uso que este sistema de comercio ilegal trae al país y a la sociedad empresarial y consumista de la misma. La relación con este tema se debe a que una de las causas por las que quería comenzar esta serie escultórica que hablara de la ciudad y los materiales industriales, fue la brusca y confusa relación que existe entre mi búsqueda de una mayor calidad de vida y la realidad a que me enfrento día con día. La pieza trata de estos encuentros. De la seducción que produce el comercio pirata en la Ciudad de México, que es como una viuda negra que trepa por el sistema y envuelve todo con

sus tentáculos. Seductora, te mira, te llama, te muestra sus productos. *Ambulante* es una pieza que reproduce los ritmos acelerados de la vida.

Segunda obra: *Ambiciosa digestión*



- Descripción material y formal

Escultura realizada bajo la técnica de *molde en vivo* o *life cast*, vaciado en espuma de poliuretano, recubierto por una capa de ultracal, pintura de agua y tela blanca bordada con hilo rojo. En la espalda tiene pegada una tela que le baja por las piernas; de entre los dos pies surge un pedazo de tela que pasa por entre sus piernas y se introduce en su boca. La tipología es *bulto redondo* y la figura debe de ser colocada en el piso con la tela extendida.

La pieza representa a un hombre en cuclillas que evoca la postura de un niño. Su cuerpo está pintado de blanco con líneas rojas sobre sus mejillas y pómulos; sus extremidades tocan el piso y cada mano y cada pie yacen sobre la tela que cubre la superficie de 2 m.

- Análisis estético y estilístico

El cuerpo trabajado en esta escultura ha sido modelado de forma naturalista y existe una evidente idealización en el tratamiento de la anatomía. La superficie es rugosa y

la colocación de la tela en su espalda realza la belleza anatómica de la posición y del cuerpo escultórico. La figura masculina transmite tensión por la postura de su cabeza que mira hacia arriba. Hay estabilidad en la composición y cierta quietud, ya que la tela roja del borde de la tela ovalada, enmarca y delimita la figura de su entorno.

El ritmo y movimiento de la pieza lo da la tela misma que sale de entre sus pies y llega a su boca. Ese movimiento está subrayado por el bordado de hilo rojo que sale de su boca y busca el pedazo de tela que continúa su camino hasta el borde de la tela dispuesta en el piso. La escultura tiene un equilibrio implícito: está realizada simétricamente y el tono claro de su piel y la tela ayudan a sentir la pieza con un orden visual en su composición.

La pieza escultórica —cuyas formas regulares y su textura ayudan a que tenga un peso visual considerable— está pensada para que la figura ocupe el lugar central de la composición. La simetría en sus formas da equilibrio y la hacen una pieza estática. El tema exigió que la pieza tuviera poco movimiento para funcionar adecuadamente. El esquema compositivo de esta pieza está pensado para ser una composición central, circular.

- Significado de la obra

Realizada en el 2007, *Ambiciosa digestión*, responde a una necesidad personal de trabajar con el tema de lo que una consume habitualmente. Cuando hablo de *consumo* incluyo tanto a la alimentación como todos los elementos que la ciudad ofrece como diversión y otros satisfactores.

La reflexión que dio origen a la obra es la inconsciencia del consumidor que vive en la ciudad acerca de su propio comportamiento. Me interesaba que la pieza representara a un hombre como el modelo más representativo de la sociedad de consumo, al que la publicidad y los productos siempre logran manipular a través de la mujer como objeto de deseo. Es por ello que esta escultura lleva una tela a manera de vestido, porque si los medios de comunicación crean al hombre necesidades vacías, se le puede hacer creer que puede cambiar toda su concepción de las cosas, no importando cuáles fueron sus convicciones anteriores.

Ambiciosa digestión señala los quehaceres cotidianos de las personas y las maneras de afrontar su vida personal, basados en las reglas que pone la sociedad de consumo. Las líneas rojas en sus pómulos y mejillas a manera de triángulos,

funcionan como sellos o marcas utilizadas por las empresas para vender sus productos. Es decir, esta persona es *Nike*, esta otra *Adidas*, esta otra es...

El bordado y la línea de tela roja al final de la tela blanca, cumplen la función de delimitantes, pues subrayan el límite entre el espectador y la propuesta, es la línea que hace un llamado a la persona para recordarle que existe un ser vivo dentro de él. Es, se podría decir, la línea del espíritu que está en rojo, como los números rojos cuando el dinero no alcanza para vivir o la tinta roja con que el maestro pone las calificaciones. El rojo funciona para hacer notar.

Tercera obra: *Siempre que te espero*



- Descripción material y formal

Esta escultura fue realizada con la técnica de modelado y molde vaciado en espuma de poliuretano. Se recubrió con una capa de ultracal, se pintó con pintura de agua y se colocó sobre una base de metal que levanta la figura de manera que si se ve de frente puede parecer que la escultura flota.

La pieza representa a una mujer, que atrae al espectador con su cuerpo de pechos turgentes. La figura sigue un ritmo curvilíneo, que comienza en la cabeza que está girada hacía la derecha y sigue por el cuerpo hasta llegar a los pies que quedan

flotando sobre el piso. Su posición con respecto a la base es de movimiento; es decir, aunque está estancada sobre una base rígida, la figura no presenta ninguna forma rígida ni de tensión: parece dejarse caer sobre el asiento. Su rostro tiene un gesto de placer, mientras sus manos son el único elemento de la composición que demuestra tensión en la figura, lo que permite que la pieza se sostenga.

- Análisis estético y estilístico

El cuerpo trabajado en esta escultura ha sido modelado de forma naturalista y existe una evidente idealización en el tratamiento de la anatomía. La superficie es lisa. La figura femenina, descansa poderosa. Presenta una actitud ajena al dramatismo de la composición. Hay un dinamismo en las líneas que dibujan su contorno, el gran tamaño se equilibra con las ya mencionadas tensiones de las manos, tanto de frente como en la parte de atrás de la escultura, así como la línea roja que está dibujada en su rostro.

No hay diferencia de tono: la escultura es blanca con la línea roja. Asimismo, la línea roja que divide su rostro juega un papel muy importante en la obra ya que es el elemento de mayor peso visual, dado que resalta de entre líneas tenues de la figura y la masa blanca. Esta línea roja aporta tensión. La pieza escultórica está pensada y realizada de una manera asimétrica ya que por el tema a tratar, la obra no debe sentirse estática, sino se debe sentir inestable en su disposición en el espacio y contener un ritmo desigual. El esquema compositivo de esta obra está pensado para ser una composición diagonal.

- Significado de la obra

La escultura responde a la necesidad de cuestionar el rol de la mujer mexicana a principios del siglo XXI. La pieza se refiere a la conducta de una mayoría de las mujeres que —independientemente de su origen social, estatus económico, nivel de estudios y ocupación— no encaran su vida con respeto y dignidad propios, por lo que son sometidas y manipuladas por situaciones o personas de las que no pueden desprenderse y, por comodidad o temor, siguen envueltas en una insatisfacción y frustración que seguirán transmitiendo a sus descendientes.

En esta escultura represento a una mujer voluminosa que se va dejando caer en una estaca de acero que no le permite seguir adelante por lo que, resignada, alza los pies y permite que la gravedad actúe sobre su cuerpo. La línea roja es la línea del deseo,

del “Yo quise ser...”; actúa como recordatorio, como línea de esperanza. La línea roja comienza en la parte cabeza de la figura y sigue hasta la clavícula. Esto es porque la única que puede poner límites a su vida es una misma y todo parte de la cabeza y perturba las emociones que se encuentran representadas en esta obra en el esternón y las clavículas.

Esta obra fue parte importante de la serie escultórica, ya que cuando la comencé creía que las figuras deberían de tener silencios y mutilaciones. Esta escultura me permitió explorar la línea continua y realizar el primer modelado de gran formato de la serie.

La experimentación técnica y el uso de materiales industriales (látex, resinas y espuma de poliuretano)
en la escultura mexicana contemporánea 1960-2007

Fuentes

1. ACHA, Juan (1977). *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México: Ediciones Coyoacán, México, 1997.
2. AGUILERA, Alejandro (2001). “La integración malograda” en *Escultura mexicana: de la Academia a la instalación*. México: CONACULTA /INBA/Océano.
3. ARGÜELLO Grunstein, Alberto (2006). “El arte actual en México” en *Discurso Visual*. México: CENIDIAP. [Disponible en <http://discursovisual.cenart.gob.mx>]
4. BARBANCHO Rodríguez, Juan Ramón (2002) *Aproximaciones a la escultura contemporánea*. Sevilla: Fundación de aparajeadores.
5. BARBOSA Sánchez, Alma (1995). *La ciudad de México, una representación e interpretación*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. México: UNAM.
6. BORRÁS María Lluisa (2003). “México, identidad y ruptura” en Laura Anderson y cols. *México, identidad y ruptura*. Madrid: Fundación telefónica.
7. BREA, José Luis (1993). “Nuevos dispositivos del arte”. Disponible en *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*. <http://www.campus red.net/telos>
8. BUCHLOH, Benjamin (2005). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
9. CENTRO de Investigación y Servicios Museológicos de la UNAM (1980). *El espacio escultórico*. México: UNAM.
10. CERVANTES Baqué, Adolfo Alberto (2002). *Materiales alternativos en la escultura, los polímeros*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. México: UNAM.
11. CHEREM Sacal, Silvia (2002) *Trazos y revelaciones. Entrevista 10 artistas mexicanos*. México: FCE.
12. CONACULTA (2001). *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*. México: CONACULTA /INBA/Océano.

13. DE NEUVILLATE, Alfonso. “Primera Bienal Nacional de Escultura” en “México en la Cultura”, suplemento de *Novedades*. México, 22 de abril de 1962.
14. DEBROISE, Oliver. “Un posmodernismo en México” en *México en el arte*, núm. 16. México, primavera de 1987. [Disponible en <http://www.artemexico.com/critica/od102.htm>]
15. DEL CONDE, Teresa (1999). “La aparición de la ruptura” en *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*. México-Milán: CONACULTA / INBA/Landucci.
16. DEL MORAL, Enrique (1994). “El estilo y la integración plástica” en *Cuadernos de arquitectura*. México: INBA.
17. DOMÉNECH Ibáñez, Maribel (2002) “Procedimientos escultóricos” en *Memorias del Primer Congreso Internacional “Nuevos Procedimientos Escultóricos”*. Universidad Politécnica de Valencia (13-15 de noviembre de 2002). Valencia: Martín impresores.
18. DORFMAN, Alex (2002) *La panadería. 1994-2002*. México: Turner.
19. FERNÁNDEZ Arena, José [coord.] (1998). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
20. FLYNN, Tom (2002) *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal.
21. GARCÍA Canclini, Néstor. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
22. GONZÁLEZ Gortázar, Fernando (1994). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México: CONACULTA .
23. GUASH, Ana María (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
24. HERNÁNDEZ Benetts, Alma (2006). *La transgresión de la forma :conceptualización del cuerpo grotesco en la escultura contemporánea y proyecto plástico de experimentación escultórica*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. México: UNAM.

25. HOUGH, Michael (1998). *Naturaleza y Ciudad. Planificación urbana y procesos ecológicos*. Barcelona: Gustavo Gili.
26. JESIK, Enrique (2006). “Arte contemporáneo del México globalizado en un mundo cada vez más pequeño” en *Réplica 21* [Disponible en <http://www.replica21.com>]
27. JIMÉNEZ, Arturo (2007). “Inauguran en el MUCA la exposición ‘La era de la discrepancia, 1968-1997’” en *La Jornada en la red*: marzo de 2007. [Disponible en <http://www.jornada.UNAM.mx/2007/03/18/index>]
28. JUANES, Jorge (2002). *Más allá del arte conceptual*. México: CONACULTA.
29. KRAUSS, Rosalind (1997). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
30. LUCIE-SMITH, Eduard (1995). *Art Today*. Londres: Phaidon.
31. MADRUELO, Javier (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes.
32. MANRIQUE, Jorge Alberto y cols. (1977) *El geometrismo mexicano*. México: UNAM.
33. MARÍN Gutiérrez, Víctor Javier. *Javier Marín: Escultura*. Edición de autor. [Catálogo]
34. MARTÍNEZ, César (2008). *El imperdurable mente presente. Sucesos escultóricos*. México: CONACULTA /FONCA/UAM. [Catálogo]
35. MARTÍNEZ, Norma. “Años sesenta, Época de cambio en las artes plásticas mexicanas”. La Cultura. Sala de prensa.
36. MASO, Alfonso (1995). *Qué puede ser una escultura*. Granada: Universidad de Granada.
37. MONTOYA Mancilla, Claudia. *El látex como propuesta técnica para la creación gráfica de figura humana en el grabado*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. México: UNAM.

38. NELKEN, Margarita (1951). *Escultura Mexicana Contemporánea*. México: Ediciones mexicanas.
39. OROZCO, Gabriel (2000) *Los Ángeles*. MUCA/CNCA/ Rufino Tamayo.
40. PIANOWSKI, Fabiane. “El arte postal en el arte contemporáneo latinoamericano” en *Escaner. Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. [Disponible en <http://revista.escaner.cl/node/19>]
41. RENTERO, Juan Carlos (2006). *El arte de la escultura*. Madrid: Editorial La Marca.
42. SÁNCHEZ, Alma (2000). *La intervención artística en la Ciudad de México*. México: CONACULTA /INBA.
43. SAURAS, Javier (2003). *La escultura y el oficio de escultor*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
44. SOSA, Víctor (2003). *Derivas del arte contemporáneo en México*. México: Praxis.
45. UNIVERSITY of New Mexico (1995). *Guide to the Felipe Eheremberg Papers ca. 1964-2000*. New Mexico: University of New Mexico.
46. VV. AA. (2005). *Textos sobre Gabriel Orozco*. Madrid: CONACULTA /Turner.
47. WITTKOWER, Rudolf (1981). *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza.
48. WOODFIELD, Richard [ed.] (1997). *The Essential Gombrich*. Londres: Phaidon.
49. ZÚÑIGA, Olivia (1963). *Mathías Goeritz*, México: Intercontinental.

Conclusiones

A los ojos de otros parecería que la ciudad de México se desmorona en su política, educación, cultura, convivencia social y modos de expresión, pero la urbe se ha valido de su sentido de supervivencia para cimentar los parajes de su historia, creando un espacio cada vez más afirmado en sus raíces que hará que sus habitantes intenten mejorar adaptando al medio su calidad de vida.

Durante este proceso de transición y en vías de alcanzar la modernidad, la cultura mexicana contemporánea ha atestiguado el surgimiento de tendencias, corrientes, grupos y autores renovadores de la arquitectura, la pintura y la escultura. En general, su propuesta se inscribe en una confrontación de su entorno social y visual. Este fenómeno es una respuesta a la necesidad de adecuar el espacio, el tiempo y la materia a nuevas demandas artísticas, de tal modo que representa una búsqueda en el quehacer creativo.

En el momento actual, el crecimiento de la ciudad y el hecho mismo de que en ésta se aglutina la industria y la tecnología, ofrece a los artistas una gama de opciones para su praxis. Puede pensarse que el artista contemporáneo se encuentra en condiciones inéditas de ejercer su libertad creativa, de manera individual o grupal. La ciudad actual pone a disposición de los productores plásticos materiales, formas y conceptos muy diversos, que con la ayuda del crecimiento industrial se puede transformar en conceptos prácticos, visuales y artísticos adecuados para la urbe actual.

El desarrollo de la escultura mexicana ha estado determinado por los movimientos sociales, políticos y económicos que han acontecido al país a lo largo de su historia reciente. Es importante destacar el periodo 1960 a 2007, durante el cual se desarrollaron los movimientos plásticos que dictaron el camino de la experimentación en las artes, y en la escultura de manera particular.

Hemos expuesto que la década de los 60 fue un parteaguas para la investigación escultórica en todo Occidente. Se crearon nuevas propuestas tridimensionales donde los escultores pudieron integrar materiales no convencionales, como plásticos, resinas, látex, polímeros, espumas y desechos industriales, entre otros, transformando con ello el lenguaje y la práctica escultóricos. En México, la adopción de esta perspectiva reflejó también la reestructuración social y política del país, al tiempo que significó nuestra necesidad de participar en el concierto mundial, encaminado hacia la globalización.

Asimismo, hemos señalado cómo los artistas de hoy utilizan como herramienta de expresión los materiales industriales que ofrece la ciudad y reflejan con ello el inquebrantable momento social, económico, político y profesional al cual nos enfrentamos día con día la sociedad mexicana.

En la búsqueda de encontrar un lenguaje plástico que represente mis inquietudes conceptuales y prácticas —y tras el estudio y el conocimiento de las prácticas escultóricas— concibo la investigación que aquí termina como un referente de la Serie “El ser industrial” que consta de 12 esculturas de gran formato escala humana. En este sentido, es muy importante señalar que ambos trabajos apuntan hacia mi convicción de que el uso de material citadino industrial se integra a una nueva valoración estética de los objetos plásticos como reflejo del diálogo que sostienen la ciudad, la industria y el quehacer artístico contemporáneo.

La tarea de nosotros los productores es ardua y la búsqueda de recursos de expresión es incesante, así que debemos aprovechar cada momento de cambio que la ciudad experimente para proponer nuevos conceptos de adaptación estética al entorno urbano.

Cito las palabras de Marcuse: “La transformación sólo es concebible como el modo por el cual los hombres libres configuran su vida solidariamente, y construyen un medio ambiente en el que la lucha por la existencia pierde sus aspectos repugnantes y agresivos” (1968: 51).

Por otra parte, la investigación aquí presentada me conduce a señalar que desde que me inicié en la escultura, mi trabajo se ha centrado en la exploración del cuerpo como unidad de sentido y en el cuestionamiento de los límites de la identidad individual y la integración al medio. Como artista, me parece importante cuestionarme acerca del papel que juegan los sentidos en la construcción de la experiencia humana.

En mi trabajo combino el uso de moldes y el modelado de la figura humana a través de la adición de texturas, estambres o telas. En mi obra intento recuperar el sentido del tiempo, del proceso *casi* ritual de construcción y elaboración a manera de producto artesanal en el que, a pesar de vivir un tiempo para el cual la tecnología y la industria son elementos fundamentales, utilizo los elementos industriales y los trabajo de tal modo que se vea la intervención de la mano humana ya que con ello busco que las obras participen de una conjunción de elementos técnicos y formales, como lo son la disposición significativa de la línea que define la técnica y la correspondencia conceptual entre la escultura, el dibujo y la escritura.

Es así como arribo a la conclusión de que con “El ser industrial” planteo una liberación del entierro material y corporal en que nos hemos encontrados muchos de los que trabajamos con la escultura corpórea y figurativa, utilizando como herramienta de expresión los materiales industriales que nos ofrece la ciudad. Recurriendo a un cambio estructural, planteo una nueva valoración estética del objeto escultórico.

Con este proyecto pretendo aislar los objetos del entorno para centrarme en el principal protagonista de estos cambios, el ciudadano del “México de la esperanza”, personaje que lucha día a día por su supervivencia y se olvida de la convivencia con su medio; que tiene sueños, pero se queda estancado incapaz de progresar, que pierde batallas pero gana créditos hipotecarios de por vida, quedando lisiado por la lucha ardua que conlleva la adecuación de sus medios y materiales a la construcción de un mejor sistema gubernamental, laboral y educativo. Mas este ciudadano se vuelve experto en lanzar propuestas de nuevos conceptos de estética personal y comunitaria.

Como lo señalé en el cuerpo de esta tesis: a través la serie muestro a los protagonistas de la ciudad, me muestro a mí misma como persona. Entre los personajes de la serie y yo existe una identificación, pero al mismo tiempo una distancia: yo soy ellos y ellos me encarnan.

Deseo agregar que en esta serie, el desnudo está empleado a manera de anacronismo intencional; es decir, me interesa hacer una representación del hombre y del cuerpo humano sin tiempo específico: el desnudo es el modo más directo de construir una escena, pero en la medida que remite al cuerpo es intemporal.